



المركز القومي للترجمة

سوزان باسنيث أندريه ليفيثير

بناء الثقافات

مقالات في الترجمة الأدبية

ترجمة: محمد عناني

2305



يعتبر مبحث دراسات الترجمة اليوم من أسرع مجالات البحث البيئية نمواً في العالم، ويجمع كتاب بناء الثقافات للمرة الأولى عمل اثنين من المترجمين/ الباحثين وهما سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير اللذان يعتبران المؤسسين لهذا المجال الرئيسى ألا وهو التوجه الثقافى فى دراسات الترجمة.

وتتميز هذه المجموعة من المقالات بأسلوبها السهل الخالى من مصطلح المهنة، الذى يتسم به عمل باسنيت وليفيفير، ولذلك فهى ذات قيمة بالغة لكل مهتم بالترجمة والدراسات الثقافية المقارنة. وتقول الحجة التى يسوقها المؤلفان إن دراسة الترجمة فى ذاتها دراسة للتفاعل الثقافى، وفى ذلك تكمن جاذبية الكتاب للباحثين فى الدراسات الثقافية، ودارسى النظريات الأدبية، والأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا، وعلم اللغة الاجتماعى، وفلاسفة اللغة، وكل المهتمين بالنظر فى عملية التكيف الاجتماعى المتعدد الثقافات.

بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2305
- بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية
- سوزان باسنيت، وأندريه ليفيفير
- محمد عناني
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

CONSTRUCTING CULTURES: Essays on Literary Translation

By: Susan Bassnett & André Lefevere

Copyright © Susan Bassnett & André Lefevere 1998

Arabic Translation © 2015, National Center for Translation

This translation of a CONSTRUCTING CULTURES is published by
arrangement with Multilingual Matters

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

بناء الثقافات

مقالات في الترجمة الأدبية

تأليف: سوزان باسنيت

أندريه ليفيفير

ترجمة: محمد عناني



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

باسنيت، سوزان، وليفيشير، أندريه
بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية / تأليف: سوزان باسنيت،
وأندريه ليفيشير ، ترجمة: محمد عناني؛
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٢٨٤ ص، ٢٤ سم
١ - الترجمة الذاتية - مقالات ومحاضرات
٢ - الأدب المقارن
(أ) ليفيشير، أندريه (مؤلف مشارك)
(ب) عناني، محمد (مترجم)
(ج) العنوان
٨٠٩،٩٣

رقم الإيداع: ٢٠١٢/ ١٩٨٣٣
الترقيم الدولي: 2 - 111 - 718 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

الفهرس

الصفحة

7التصدير بقلم: سوزان باسنيت
9التمهيد بقلم: إدوين جنزلى
	المقدمة : ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟
29أندريه ليفيفير وسوزان باسنيت
	الفصل الأول: التفكير الصينى والغربى عن الترجمة
47أندريه ليفيفير
	الفصل الثانى: متى لا تكون الترجمة ترجمة؟
69سوزان باسنيت
	الفصل الثالث: ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافى: بعض
	ترجمات ملحمة الإنيادة باللغة الإنجليزية
93أندريه ليفيفير
	الفصل الرابع: نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة
119سوزان باسنيت
	الفصل الخامس: أبواب القياس: ملحمة كاليغالا باللغة الإنجليزية
153أندريه ليفيفير

الفصل السادس: ما زلنا أسرى فى القيه: مزيد من التأملات فى الترجمة

والمسرح

175 سوزان باسنيت

الفصل السابع: التطويع الثقافى لبرتولت بريخت

209 أندريه ليفيثير

الفصل الثامن: التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية

231 سوزان باسنيت

259 المراجع

التصدير

بقلم: سوزان باسنيث

نشأت فكرة وضع هذا الكتاب من سلسلة حلقات النقاش مع طلاب الدراسات العليا في جامعة واريك في التسعينيات، وكان أندريه ليفيغوير أستاذًا فخريًا في تلك الجامعة، إذ كان يزور إنجلترا كل عام قادمًا من مدينته أوستن، بولاية تكساس، ليحدث الطلاب ويناقشهم في التطورات التي جُذت في مبحث "دراسات الترجمة"، وكان قد أرسل إليّ، قبيل وفاته المفاجئة المفاجئة بمرض سرطان الدم في عام ١٩٩٦، المقالات المنشورة له في هذا الكتاب في شكل مسودات، أي إننا لم نتح لنا فرصة النقاش حولها، وعلى الرغم من أنه كان قد استمع إلى الصور الأولى لمقالاتي في شكل محاضرات، فلم يتسنّ له قط أن يبدى أية تعليقات نقدية على أيّ منها.

وتعتبر الترجمة في المقام الأول "عملية حوارية"، ولقد كان منيجنا في العمل على امتداد سنوات طويلة حوارياً أيضاً، وكان المفترض أن يشهد هذا الكتاب "تحويلات" أكثر مما شهد، في غضون قراءة كل منا لما كتبه الآخر، وإعادة قراءته، ثم إعادة كتابته على ضوء ما يبدى كل منا من تعليقات. ولكن هذا الكتاب لا يمثل، مع الأسف إلا "لغة واحدة"، وإلى حد أكبر مما ينبغي، وإن كان معنى هذا أنني يجب أن أتحمل وحدي، قطعاً، مسؤولية أية نقائص فيه.

ويزخر مبحث "دراسات الترجمة" في الوقت الحالي بالكثير من الأفكار المبتكرة المثيرة، من بعد أن بلغ المبحث سنّ الرشد، وتعددت مداخله المختلفة، ومدارسه المتنوعة، ومنظوراته المتفاوتة، وهو ما ينبغي أن يكون، وإن لم تكن تلك جميعاً ملائمة لكل من يهتم بهذا المجال، ولكن حقيقة التنوع نفسها تشيد على نجاح

انتشار الآراء والأفكار في مجال بئني، أى مشترك بين التخصصات، وهو الذى لم يُنَبِّتْ موقع أقدامه بصورة جاذة في العالم الأكاديمي إلا في الآونة الأخيرة.

وقد بدأتُ العمل مع أندريه ليفيفير بسبب أوجه الشبه بين مدخل كل منا في هذا المجال. وكنا قد دخلنا أصلاً مبحث دراسات الترجمة لعدة أسباب، فعلى المستوى الشخصي، تلقى كل منا تعليمه باعتباره "ثنائي اللغة" وكانت تبهرننا، مثل كل من يتكلم لغتين، الفوارق اللغوية والثقافية بينهما. كما أن كلا منا قد اكتسب الخبرة في الترجمة التحريرية والفورية، ومن ثم فقد كان مدخلنا إلى المسائل النظرية ينطلق من قاعدة عملية، وإلى جانب هذا كان شغلنا الشاغل دوماً تقريباً المفاهيم النظرية إلى القارئ؛ لأننا رأينا أن تقريب الأفكار وسيلة لسد الفجوة بين من يقولون إنهم باحثون في الترجمة ومن يقولون إنهم مترجمون وحسب. والواقع أن وجود هذه الفجوة بين أصحاب النظريات وبين ممارسي الترجمة هذه الفترة الطويلة مُضِرٌّ لجميع الأطراف.

وأما أهم نقطة اتصال بيننا فكانت نظرتنا إلى دراسة الترجمة الأدبية (وأقول دون خجل إننا كنا على الدوام نهتم بالترجمة الأدبية أساساً) إذ كنا نرى أن دراسة الترجمة الأدبية ذات صلة وثيقة بدراسة الأدب المقارن، كما كنا نرى أن دراسة الأدب ترتبط بعرض لا تنفصم بالتاريخ. وانتهى كل منا وخذُّه إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة قد أضرت بالمبحث الأخير، فنشدنا تغيير المنظور، قائلين إن دراسات الترجمة ينبغي أن تعتبر المبحث الذى قد يوضع الأدب المقارن في إطاره، لا العكس.

ويتجلى في المجموعة الحالية من المقالات اهتمامنا المشترك بالأدب المقارن وبالتاريخ الأدبي والثقافي. وجميع هذه المقالات تستند إلى محاضرات أُلقيت على الطلاب في كل مكان في العالم، ونود الإعراب عن امتناننا لجميع المناقشات التى ساعدت على تشكيل أفكارنا، كما نعرب عن امتناننا بصفة خاصة لجميع الزملاء الذين ساعدوا على وضع هذا الكتاب، وخصوصاً روجر بل، وإدوين جنزلىر، وبيوتر كوهيشاك، وماريا تيموشكو.

التمهيد

بقلم: إدوين جنزلى

دأب الباحثان سوزان باسنيث وأندريه ليفيفير في عملهما على امتداد السنوات العشرين الماضية على بناء الجسور داخل مجال دراسات الترجمة، وإقامة روابط بينية تقيم الصلة بين هذا المبحث ومجالات الدرس خارج إطاره. ففي عام ١٩٩٠ كانا أول من اقترح أن تتخذ دراسات الترجمة "التوجه الثقافى" وتنتجه إلى عمل الباحثين فى الدراسات الثقافية، وفى كتابهما الجديد بناء الثقافات يقدمان حجة قوية على ضرورة التقريب بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، إذ إن الاستراتيجيات الجديدة المستنبطة من ضروب تاريخ الترجمة - وهو ما نجده فى مناقشة ليفيفير لترجمات ملحمة الإنيادة ومناقشات باسنيث التى تتلوها لترجمة الجحيم [فى الكوميديا الإلهية لادنتى] - لا تقتصر على مساعدة المترجمين على تعميق نظرتهن إلى الممارسة العملية للترجمة، بل تقدم للنقاد الباحثين فى الدراسات الثقافية نظرات ثاقبة جديدة فى التلاعب الثقافى الذى يمارسه أصحاب السلطة. وقد استرشد المترجمون بكتابات باسنيث وليفيفير فازدادت قوتهم وتضاءل إنكارهم لذواتهم، وهو التطور الذى أتاح للمنظرين رؤية أوضح للقيام بالوساطة ما بين الثقافات و/أو تقديم كلمات وأشكال وظلال دلالات ثقافية ومعان فى ثقافتهم المختلفة. وبناء على حجة باسنيث وليفيفير فى بناء الثقافات تعتبر دراسة الترجمة فى ذاتها دراسة للتفاعل الثقافى، ومن هنا تتبع أهمية هذا الكتاب للباحثين فى مجال الدراسات الثقافية، وأصحاب النظريات الأدبية، وعلماء الأنثروبولوجيا، وعلماء الأعراق البشرية، ودارسى علم اللغة الاجتماعى، وفلاسفة اللغة، وكل من يهتم بالنظر فى أوجه الاندماج الاجتماعى فى إطار تعدد الثقافات.

ويقوم بناء الثقافات على الأسس التي وضعتها سلسلة من النصوص التي شارك في وضعها المؤلفان - باسنيت وليفيشير - وأصبحت علامات بارزة على هذا الطريق، إذ ينسب إليهما، ربما أكثر من غيرهما من الباحثين في هذا المجال، فضل وضع دراسات الترجمة على الخريطة الأكاديمية، فقد حضرا مؤتمرات التاريخي الذي عقد عام ١٩٧٦ في لوفان، بلجيكا، وهو المؤتمر الذي يتفق معظم الباحثين على أنه قد شهد تأسيس مبحث دراسات الترجمة. وفي الكتاب الذي يضم أبحاث ذلك المؤتمر بعنوان "الأدب والترجمة" (والذي نشر عام ١٩٧٨ من تحرير هومز وغيره) نشر ليفيشر مقالاً عنوانه "الترجمة: مركز نمو المعرفة الأدبية"، ويرصد فيه العناصر اللغوية والأدبية والثقافية لدراسات الترجمة، وهي موضوعات زادت المقالات المنشورة في ذلك الكتاب من تحليل تفصيلاتها. وأما مقاله المهم، والذي يكثر الاستشهاد به، وعنوانه "دراسات الترجمة: هدف المبحث"، والمنشور أيضاً في الكتاب المذكور عام ١٩٧٨، فيقول إن ممارسة الترجمة يجب أن تغزو نظريات الترجمة، مثلما يجب على الأخيرة أن تغزو الممارسة، وهي الدينامية التي أتاحت لهذا المبحث أن ينمو ويؤتي ثماره الكثيرة. ونشرت باسنيت في الكتاب نفسه مقالاً بعنوان "ترجمة الشعر المكاني: فحص النصوص المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح"، وهي توسع فيه من حدود المنهجيات اللغوية والأدبية البحتة المطبقة في الدراسة بحيث تتضمن عوامل التناص والتداخل السيميوطيقي، وهي كذلك من الموضوعات التي يزيد بحثها التفصيلي في المقالات المدرجة في هذا الكتاب. وكتبت باسنيت بعد ذلك كتاباً بعنوان دراسات الترجمة (١٩٨٠) وهو الذي لا يزال النص القاطع في هذا المجال، فإن باسنيت تقدم للباحثين فيه مسحة تاريخية للتطورات النظرية إلى جانب نماذج توضيحية من التحليل المقارن، كما تناقش الاستراتيجيات اللازمة لمن يقومون بترجمة الشعر والدراما والقصص، وبهذا تثبت من جديد كيف يمكن أن تستفيد الممارسة من نظريات الترجمة ومن التحليل المقارن.

وفى عام ١٩٨٥ ظهرت علامة بارزة أخرى على طريق التطور فى مجال دراسات الترجمة، ألا وهى كتاب بعنوان "التلاعب بالأدب" (١٩٨٥) من تحرير ثيوهيرمانز، وكان عنوان هذه المجموعة من المقالات سبباً فى إطلاق كُنية على الباحثين الذين كتبوها، وكان من بينهم باسنيث وليفيغسير، ألا وهى "مدرسة التلاعب"، وقد عارض بعض المشاركين فى المبحث الجديد هذه الكُنية، ولكننا كُنية مناسبة من بعض الوجود، إذ إن الباحثين فى دراسات الترجمة كانوا قد بدؤوا يبينون أن الترجمات ليست نوعاً أدبياً ثانوياً مشتقاً من غيره، بل كانت أدوات أدبية أولية استعانت بها كبرى المؤسسات الاجتماعية - مثل النظم التربوية، ومجالس الفنون، ودور النشر؛ بل والحكومات - فى "التلاعب" بمجتمع معين حتى "تبنى" نوع "الثقافة" التى تشدها. فكانت الكنائس تكلف المترجمين بترجمة الكتاب المقدس؛ والحكومات تدعم ترجمة الملاحم القومية؛ والمدارس تقوم بتدريس ترجمات الكتب الشامخة؛ والملوك يرعون ترجمات الفتوحات البطولية؛ ونظم الحكم الاشتراكية تكفل ترجمات الواقعية الاشتراكية. وهكذا تحولت قضية "التلاعب" التى طُرحت عام ١٩٨٥ فأصبحت "البناء الثقافى" الذى تجده فى هذا الكتاب. وإذا كان التحليل هنا يتميز بمزيد من العمق والتركيب عما اتسمت به بعض الأفكار الأولى، فإن تلك الأفكار قد أثبتت صحتها عند فحصها أكاديمياً وثقافياً.

وكان كتاب "التلاعب بالأدب" يتضمن دراسات ميمة كتبها المؤلفان، باسنيث وليفيغسير، إذ إن باسنيث فى دراستها "دروب داخل التيه: استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية"، قد اقترحت إدراج المزيد من الدوال السيميوطيقية - مثل أشكال الحركة، والإضاءة، والصوت، ولحظات الصمت - بدلاً من الاكتفاء بمجرد العلامات اللفظية فى المنهجية التى وضعتها لترجمة النصوص الدرامية. ونستطيع أن ندرك تطور تفكيرها فى العقد الأخير كما يتجلى فى دراستها "ما زلنا أسرى فى التيه" فى هذا الكتاب. وكان ليفيغسير قد ساهم فى ذلك الكتاب

(١٩٨٥) بمقال عنوانه "لماذا نهدر الوقت في إعادة الكتابة؟ مشكلة دور إعادة الكتابة في نموذج بديل" وفيه يطرح مفهومه "لإعادة الكتابة"، - وهو نسوع أدبي يتضمن التفسير والنقد وجمع المختارات والترجمة - ويبين أن كل من "يعيدون الكتابة" يعملون في ظل قيود معينة تتمثل في المعايير الشعرية والعقائد الأيديولوجية الكامنة في الثقافة المستهدفة. ونرى تطوير أفكاره الرائدة في بعض المقالات مثل "ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإلياذة باللغة الإنجليزية" و"التطوير الثقافي لبرنولت بريخت" الواردة في هذا الكتاب.

وشهدت التسعينيات انطلاقة حقيقية في مجال دراسات الترجمة عندما نشرت مجموعة من المقالات بعنوان الترجمة، والتاريخ والثقافة في كتاب شارك في تحريره باسنييت وليفيثير، وكان ذلك هو الوقت الذي بدأت دراسات الترجمة فيه تنحو نحو "التوجه الثقافي"، إذ أعاد المؤلفون تعريف موضوع الدراسة قائلين بأنه نصٌ لفظيٌ داخل شبكة من العلامات الأدبية وغير الأدبية في الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة. وكما نقول باسنييت في الفصل الثامن هذا الكتاب "التوجه للترجمة في الدراسات الثقافية" كانت تقترح مع ليفيثير أن إعادة التعريف المشار إليها لهذا المجال

يمكن أن تشق لنا طريقاً إلى تفهم دقائق عمليات التلاعب المعقدة بالنص: كيف يُختار نص ما للترجمة... وما الدور المنوط بالترجمين في هذا الاختيار، وما دور المحرر، أو الناشر أو راعى الترجمة، وما المعايير التي تحدد الاستراتيجيات التي سوف تطبق عند المترجمين، وكيف يمكن "استقبال" النص في النظام المستهدف.

وإذا كان الكثير من الباحثين قد بدؤوا التقدم نحو التوجه الثقافي في مستهل التسعينيات، فإن باسنييت وليفيثير كانا أول من أفصح بوضوح عن هذا الموقف.

وفى خضم الأحداث التى تفجرت بعد ذلك، كان لواء الريادة معقودا لباسنيت ليفيفير .

وفى عام ١٩٩٢ نشر ليفيفير ثلاثة كتب عن الترجمة لا كتابا واحدا، وهى الترجمة، وإعادة الترجمة، والتلاعب بالصيت الأدبى، والثانى الترجمة/ التاريخ/ الثقافة: كتاب مصدرى، والثالث ترجمة الأدب. أضيف إلى ذلك أنه لم ينشر هذه الكتب فى دور نشر مغمورة، بل فى دور نشر كبرى مثل رتلج ودار نشر MLA (مؤسسة اللغات الحديثة). وكانت نسبة مبيعات الكتب عالية، وازدهرت بذلك دراسات الترجمة، فبدأ نشر مجلات علمية جديدة مثل المترجم والهدف، وازداد نشاط عقد المؤتمرات فى شتى أرجاء العالم، وكان من بين البلدان التى عقدت فيها إنجلترا، وهولندا، وبولندا، وفنلندا، وإسبانيا، والنمسا، والبرازيل، وكندا. ودخلت إلى السوق دور نشر جديدة، مثل دار نشر جامعة كينت فى الولايات المتحدة، أو دار نشر جيلوم فى إنجلترا. وبعثت الحياة فى دور نشر قديمة مثل سلسلة رودوبى فى هولندا، ووضعت موسوعات دراسات الترجمة فى إنجلترا وألمانيا والصين وغيرها. وربما يكون من أهم الظواهر دخول دراسات الترجمة إلى رحاب الجامعات، إذ بدأت برامج منح درجتى الماجستير والدكتوراه فى بعض الجامعات مثل ميدلسيكس، وماساتشوستس، وسالامانكا، وسان باولو وغيرها. ومن المؤسف ألا يكون أئدرية ليفيفير فى قيد الحياة، وألا يتمكن من مشاهدة ثمار البذور التى غرسها. ولنا أن نعتبر أن بناء الثقافات يمثل من عدة وجوه احتفالا بحياة ليفيفير وعمله. ولقد أحزنت وفاته جميع المنتمين إلى هذا المجال، وبلغ الحزن أقصاه عند سوزان باسنيت التى ربما كانت أقرب زملائه وأصدقائه إليه. وهكذا بذلت باسنيت جهدا كبيرا، وأبدت عناية خاصة، وتجمعت صعوبات جمة فى جمع وتحرير آخر كلماته فى الصفحات التى يضمها هذا الكتاب.

كان الانفجار الذى شهده التفكير فى الترجمات والكتابة عنها، وحولها، سببا فى عسر متابعتها من جانب أى قارئ. وأما الذين لم يكتشفوا هذا المجال إلا فى

الأونة الأخيرة، فسوف يجدون في بناء الثقافات مجموعة من المقالات التي يتجلى فيها التطور الذي شهده هذا المجال، إذ إن هذه المقالات تتناول أحدث التطورات في النظرية، وفي الدراسات الثقافية، وفي بحوث الترجمة (وهي التي تسمى الدراسات الوصفية عند باحثي دراسات الترجمة) وفي تدريس الترجمة. كما أن سوزان باسنيث وأندريه ليفيفير يواصلان أيضا توسيع حدود تعريف مجال دراسات الترجمة. فليس هذا الكتاب مجرد مجموعة من المقالات والأحاديث التي قدمت في ندوات في الماضي و/أو نشرت من قبل في المجلات العلمية، بل إنه يقدم مادة جديدة لم تنشر من قبل، إما في صورة عمل جديد كان الباحثان قد عرضاه أثناء إعدادهما في حلقات بحث مغلقة في إطار برنامج الدراسات العليا في مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، بجامعة واريك، وإما في صورة إعادة تفكير جذرية وتنقيح للمواقف التي سبق اتخاذها في مقالات منشورة.

ويبدأ كتاب بناء الثقافات بثلاثة مقالات جديدة، الأولى هي المقدمة التي اشتركت باسنيث مع ليفيفير في تأليفها بعنوان "ما موقفنا في مجال دراسات الترجمة؟" ويليهما الفصل الأول الذي كتبه ليفيفير بعنوان "التفكير الصيني والغربي عن الترجمة"، ثم الفصل الثاني الذي كتبه باسنيث بعنوان "متى لا نكون الترجمة ترجمة؟" فأما المقال الذي كتبه المؤلفان معا على شكل مقدمة فإنه يجمع مزيجًا من تاريخ الترجمة تتلوه مجموعة جديدة من الأسئلة والفرص المتاحة للبحث في المستقبل، كما يتضمن القضية الرئيسية لهذا الكتاب، ويجيب على سؤال قد يطرحه أول من يتناول الكتاب لقراءته، ألا وهو لماذا وُضع عنوان بناء الثقافات لكتاب كتبه باحثان بارزان في الترجمة؟ وتدل الإجابة على الرحلة الطويلة التي قطعتها دراسات الترجمة على طريق التطور منذ عام ١٩٧٨. وتقول حجة باسنيث وليفيفير إن المترجمين كانوا دائمًا يمثلون حلقة اتصال حيوية تتيح للثقافات المختلفة أن تتفاعل فيما بينها، وأما المرحلة المنطقية التالية التي تقول بها باسنيث

وليفيثير، فلا تقتصر على دراسة الترجمات فقط، بل تشمل دراسة التفاعل الثقافي، وربما تكون النصوص المترجمة نفسها أوضح وأشمَل "البيانات" "العملية" اللازمة لدراسة هذا التفاعل الثقافي، وتحقيقاً لذلك تُطرح باسنيت وليفيثير ثلاثة نماذج تُثبت فائدتها فيما في دراسة التفاعل الثقافي، فأما النموذج الأول فهو نموذج هوراس، الذي يميل المترجم فيه إلى إظهار "الولاء" لعملائه، أي لجمهوره المستهدف، وأما الثاني فهو نموذج جيروم الذي يميل فيه المترجم إلى الإخلاص للنصّ المصدر، وهو الكتاب المقدس في هذه الحالة، والنموذج الثالث هو نموذج سلايرماخر الذي يؤكد الحفاظ على "غيرية" النموذج المصدر للقارئ المستهدف. وهكذا فإن نماذج باسنيت وليفيثير المتعددة تساعد على دراسة الترجمات في ثقافات مختلفة، وفي فترات مختلفة، ولا توحى بأن نظرية واحدة للترجمة صالحة لجميع الثقافات وجميع الأزمنة، كما أن تعدد النماذج يقدم الأدوات النقدية الجديدة اللازمة لإجراء مثل هذه الدراسة، مثل مفهوم "الشبكات النصية" المستقى من العمل الذي قام به بينير بورديو، والمقصود بالشبكة النصية مجموع الأشكال الأدبية والأنواع الأدبية المقبولة التي يمكن التعبير بها عن النصوص. وعلى سبيل المثال نرى أن الروايات الصينية تلتزم بمجموعة خاصة بها من القواعد، وهي قواعد تختلف عن الطرائق التي تبني بها الروايات، غالباً، في الغرب؛ وتؤدي هذه "الشبكات" إلى أنساق توقعات معينة لدى كل جمهور، ولا بد للمترجمين وخصوصاً مؤرخي الأدب من أن يأخذوا هذه الشبكات في اعتبارهم حتى يقدموا ترجمات فضلى و/أو تحليلات فضلى للترجمات. ومن أشد ما يثير اهتمامنا في المقدمة مجموعة الأسئلة التي تطرحها باسنيت وليفيثير، فهما يسألان مثلاً: لماذا تترجم نصوص معينة ولا يترجم غيرها؟ وما الغاية الخفية وراء الترجمة؟ وكيف يستخدم أصحاب هذه الغايات المترجمين؟ هل نستطيع التنبؤ بالتأثير المحتمل لترجمة ما في ثقافة من الثقافات؟ ونقول باسنيت وليفيثير إن مستقبل هذا المجال مشرق وضاء، فمباينين البحث مستقبلاً هنا شاسعة ومن بيننا دراسة تاريخ الترجمة ابتغاء

زيادة دقة الحكم على الوضع النسبي للحاضر، ودراسة الترجمة في عهود ما بعد الاستعمار ابتغاء إعادة تقييم أفضل للنماذج القائمة على المركزية الأوروبية، ودراسة الأنواع المختلفة للنقد، وكتب المنتخبات، والمراجع، والترجمات، حتى نرى كيف تُخلق صورُ النصوص وكيف تعمل في إطار ثقافة من الثقافات.

ويبين أندريه ليفيفير في الفصل الأول "التفكير الصينى والغربى عن الترجمة"، كيف يمكن للشبكة النصية أن تساعد الباحثين في التحليل المقارن، وهو ينظر إلى مفهوم الترجمة من الزاوية التاريخية، ونرى في هذه المقالة الباهرة التي تضع تاريخ الترجمة في الغرب جنباً إلى جنب مع تاريخها في الصين، أن تعريفنا للترجمة (عند الجنس الأنجلو جيرمانى الأبيض) قد لا يتسم بالعالمية التي يفترضها بعض أصحاب النظريات. ويقارن ليفيفير بين نظام في الغرب يكتب الترجمات فيه دائماً مؤلف واحد ويقرأها القراء في صمت وبين نظام في الصين يغلب أن تكون الترجمات فيه شفوية الطابع، وكثيراً ما تقوم بها فرق من الباحثين، وكثيراً ما تُقرأ و/أو تُتشد علناً. ويقول ليفيفير إن النص "الأصلى" في الغرب دائماً ما يظهر عن وعى أو دون وعى خلف النص المترجم، وأما في الصين فإن النص المترجم كثيراً ما يحل محل النص الأصلى، ولا يكاد القارئ يسأل أسئلة تذكر عن "الأصل". ويفحص ليفيفير المؤسسات القوية التي قد تكون مسؤولة عن تشكيل هذه الحساسية مثل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية في الغرب والأباطرة الأقوياء في الصين. ونتيجة لهذا يرغم ليفيفير القارئ على أن يرى أن تعريفنا للترجمة نفسه باعتباره نوعاً من النقل اللغوى يكمن في باطن نظم أكبر أو شبكات أكبر تُحَدَّد وتُحَدَّد من ممارستنا بدرجة أكبر مما كنا نتصوره إلى الآن. وهكذا فلن نستطيع الباحث أن يبدأ في رؤية طبيعة الدور الذى تهض به الترجمات في بناء الثقافات إلا إذا رجع خطوة واحدة عن عملية النقل اللغوى المباشر، وأخذ في اعتباره المؤسسات الكبرى في المشاركة في بناء الثقافة.

ويواصل ليفيثير استكشاف مدى نفع مفهوم الشبكة النصية فيما يلى ذلك من الكتاب، إذ يخصص فى الفصل الخامس، على سبيل المثال، وعنوانه "أبواب القياس: ملحمة كاليشالا باللغة الإنجليزية"، بناء وترجمات هذا العمل، وهو مجموعة من الشعر الشفاهى الفنلندى، أو نوع من الشعر الملحمى القومى الفنلندى، ليبين كيف يخضع القراء والنقاد، عن وعى ودون وعى، لمفهوم بنته الثقافة لشكل مقبول من الملاحم القومية، وهو "شبكة" تأثرت بمفهومنا لملاحم هوميروس أو ملاحم شمال أوروبا. ونقول حجة ليفيثير إن الخضوع لمثل هذه الشبكة التى تكمن فى فكرتنا عن "الأدب العالمى" ذو أهمية خاصة للأدب المكتوبة بلغات يتكلمها الناس على نطاق ضيق. فإذا كانت إحدى الأمم تريد الاعتراف بها كأمة بين أمم الأرض، كما كان حال فنلندا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فإن بناء ملحمة قومية يعتبر أحد المقومات الرئيسية. ويبين ليفيثير أن هذا البناء نفسه كان على وجه الدقة ما تصدى عدد من النقاد والمترجمين الفنلنديين للقيام به بانتظام. ويستشهد ليفيثير بمترجم كاليشالا، واسمه كيث بوزلى، فى الإشارة إلى أن المؤرخين الفنلنديين الذين بنوا الملحمة "لم تكن تعنيهم مطابقة النص للمصادر بقدر اهتمامهم بإثبات وجود ثقافة قومية". ومن المفارقات أن اللغة السويدية كانت اللغة الغالبة فى فنلندا فى ذلك الوقت، وهو ما دفع الباحثين أنفسهم - الذين بنوا الملحمة الفنلندية - إلى بنائها مستخدمين اللغة السويدية أولاً، لأنها كانت اللغة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها. وفى حالة اللغات التى لا يعرفها الكثير من الناس، مثل اللغة الفنلندية، والتشيكية، والفلمنكية، والغيلية، لا تعتبر المفارقة المذكورة نادرة الحدوث، فكثيراً ما كان إحياء أدبها يعتمد على ترجمات من السويدية أو الألمانية، أو الفرنسية أو الإنجليزية. وذلك حتى يكتب الوجود لهذه الأدب. ويبين ليفيثير فى مقاله "ملحمة كاليشالا بالإنجليزية" أن النقاد، مثل لونروت، والمترجمين، مثل أول مترجمين اثنين لها، قد استخدموا بالقطع شبكات تماثل شبكات الملاحم الكلاسيكية لشمال أوروبا بغرض

تطويع الأصل حتى يتفق مع ما يربط القراء عادة بينه وبين الملاحم الكلاسيكية. ويعتبر هذا النوع من البحوث في الدور الذي تلعبه الترجمات في الأمم الناشئة من أهم ما أسهم به باحثو دراسات الترجمة من بحوث مثيرة، والواقع أن العمل الرائد الذي قام به باحثو دراسات الترجمة، مثل ليفيغثير، يقدم لنا نماذج من الماضي سوف يكون لها تأثير هائل في الدراسات الثقافية وتشكيل الهوية في المستقبل.

ومن النصوص الباهرة التي تمثل ظاهرة بناء ملحمة وطنية من خلال الترجمة نصُّ ترجمة أوسيان التي قام بها جيمز ماكفيرسون، وهي ملحمة اسكتلندية وطنية، في الوقت الذي كان الباحثون الفنلنديون يبنون فيه ملحمة كاليغالا تقريباً، وإن كانت المشكلة تنحصر في عدم وجود نصٍّ أصلي! كانت ترجمة ماكفيرسون خُدعة، أو ما أصبحت دراسات الترجمة تسميه "ترجمة كاذبة"، وهو المصطلح الذي صاغه جنديون توري في دراسته "الترجمة، والترجمة الأدبية، والترجمة الكاذبة" (١٩٨٥). ومقال ليفيغثير عن ترجمة الأدب "الملحمي" باللغات غير المشهورة تستكملها مقالة سوزان باسنيث في الفصل الثاني بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فهي تبين أيضاً كيف أن البناء الثقافي عامل يتحكم في تقديم وتسويق نصٍّ باعتباره ترجمة وهو في الواقع عمل أصيل. لماذا يفعل المرء شيئاً كهذا؟ كثيراً ما تكون القيود الثقافية عائقاً تستحيل معه الكتابة عن موضوعات معينة أو استخدام أشكال شعرية معينة. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، حيث يسود الشعر الحر باعتباره الشكل "المعياري" في الأوساط الشعرية، قد يصعب نشر شعر جاد في مزدوجات مقفاة، ولكن إذا أخفى المرء هويته وزعم أنه أعظم كاتب من بلد آخر فربما استطاع أن يطبع إنتاجه. والأمثلة على مثل هذا الخداع كثيرة، وكان من بينها أخيراً نشر شعر "أراكي ياسوسادا" باللغة الإنجليزية. وقيل إن ياسوسادا أحد "الناجين" اليابانيين من كارثة هيروشيما، وهو يكتب أشعاراً تتضمن صوراً سيرالية ونقلات مفاجئة تعتبر مناقضة تماماً لصور شعراء

هيروشيما الآخرين المترجمة إلى الإنجليزية والتي كثيرا ما تتميز بعاطفيتها المسرفة. وكانت المشككة أن ياسوسادا ليس له وجود. وعلى الرغم من أن الشائعات لا تزال تتردد، فإن المشتبه الرئيسى فيه، وفقاً لما تقوله إميلي نوسبوم (١٩٩٧) فى مقالها "التحول إلى اليابانية: خدعة أشعار هيروشيما"، شخص يدعى كينت چونسون، أستاذ اللغتين الإنجليزية والإسبانية فى كلية هايلاند كوميونيتي، الذى نشر شعره الخاص بصوت الناجى من هيروشيما، بعد أن أخفى هويته لإكساب صوته أصالة. والفرق بين ناج مُنخّل وناج/ شاهد عيان يابانى "حقى" فرق واضح، خصوصاً عندما يذكر المرء أن سيرة حياة ياسودا المخترعة تتضمن وفاة ابنته بسبب تسممها بالإشعاع الذرى.

ونقدم باسنييت فى مقالها "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" مفهوماً جديداً تسميه "التواطؤ" لتحليل الترجمات الكاذبة، قائلة إن القراء يقبلون هذه الخدعة لأسباب متنوعة، واعية وغير واعية. ونظراً لعدد الأمثلة التى تستشهد بها، نجد أن الترجمات الكاذبة شائعة إلى درجة أكبر مما كان جمهور القراء و/أو النقاد الأدبيون يتصورونه يوماً ما، إذ إن وفاة آرثر التى كتبها توماس مالورى، وقصيدة الحاج عبده اليزدى التى كتبها ريتشارد بيرتون من الترجمات الكاذبة، ونصادف غيرها فى نصوص أدب الرحلات مثل رواية روبرت بايرون الطريق إلى أوزيانا، حيث يقدم حوارات باعتبارها ترجمات، ولكن القارئ يعرف فى عقله الباطن أن ذلك الرّحالة لا يعرف لغة أبناء البلد، وهكذا فلا بد أنها حوارات مصطنعة لا حقيقية. ولما كان القراء لا يريدون الاعتراف بهذا، فإنهم "يتواطؤون" مع الكاتب فى "تكريس الواجهة" أى فى القول بأن هذه النصوص و/أو الحوارات قائمة على "الواقع" لا على الخيال. ويتيح هذا "النظام" أيضاً للكاتب الأصلي أن يظل الحجة، وأن يمحو دور المترجم فى "عملية" الوساطة. وهذه النظرات الثاقبة من جانب باسنييت تبين لنا مدى صعوبة البت فى الحد الذى يفصل بين الكتابة الأصلية، وبين

الترجمة، وكيف "يتواطؤ" النقاد مع ثقافة تميل إلى وضع مفاهيم منفصلة ومتميزة إلى حد بعيد للكتابة والترجمة. ومثل هذا التفكير يجعل بناء الثقافات كتاباً جذاباً للباحثين في الدراسات الثقافية وفلاسفة اللغة على حد سواء.

وتجيد باسنيث وليفيثير استخدام هذه الأدوات النقدية الجديدة في بناء الثقافات عندما يعيدان النظر فيما كانا يقولان به عن تطور الترجمة في السنوات السابقة. ففي الفصل الثالث، وعنوانه "ممارسات الترجمة ودورة الرأسمال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإنيادا باللغة الإنجليزية" يقدم ليفيثير دراسة "عبر زمنية" لترجمات الإنيادا إلى اللغة الإنجليزية، ونوع تاريخ الترجمة الذي يميز دراسات الترجمة في مرحلتها الوصفية في عقد الثمانينيات. ولكنه هذه المرة يدرج مفهوم "الرأسمال الثقافي" المستعار من بيير بورديو في دراسته، ويشير به إلى المعلومات التي يحتاج إليها الفرد في أي سياق ثقافي حتى ينتمي إلى "الدوائر الصحيحة"، وهي المعلومات التي يقول ليفيثير إن الترجمة هي التي تقوم بتنظيمها ونقلها. ويهاجم ليفيثير النقاد الذين يضعون معياراً عاماً شاملاً من لون ما للجودة والرداءة حتى يحكموا به على الترجمات، ويشرحوا نجاحها أو إخفاقها في إطار ثقافة من الثقافات، قائلاً إن الأصح هو أن نجاح ترجمة معينة لملحمة الإنيادا لفيرجيل لا يعتمد على جودة الترجمة بقدر ما يعتمد على صيت ثقافة اللغة المصدر ومدى هيبتها عند جمهور قراء الترجمة، أي جمهور قراء الصفوة (الذين تتناقص مهارتهم في اللغة اللاتينية على مر الزمن) في إنجلترا، فيم الذين يريدون الانتماء إلى الدوائر الأدبية والاجتماعية الصحيحة. ونرى وراء هذه المقالة مفهوم الرعاية الذي وضعه ليفيثير، فقد نشر في عام ١٩٨٤ مقالاً بعنوان "تفسير ذلك البناء في لهجة الإنسان" يتحدث فيه عن الرعاية باعتبارها أي نوع من أنواع القوة التي يمكن أن تحدث تأثيراً يشجع على كتابة أعمال أدبية، أو

يثبط همّة الأديب، بل ويمارس الرقابة على هذه الأعمال. فمفهوم ليفيثير
للرعاية مفهوم واسع، إذ يضم الملوك والملكات وبانعى الكتب والنظم المدرسية
ومجالس الفنون والحكومات. وأما فى حالة "بعض ترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية"
فإن ليفيثير يضرب المثال بالشاعر ألكسندر بوب الذى كان راعياً للترجمة التى
قام بها كريستوفر بيت فى عام ١٧٤٠ للملحة، وبهيئة الإذاعة البريطانية التى
كانت راعية للترجمة التى أنجزها سيسيل داي لويس عام ١٩٥٢. وأما ما أراه
طريفاً فى هذه المقالة فهو أن ليفيثير يستخدم نظريته فعلاً للتنبؤ بترجمات
المستقبل، قانلاً، على سبيل المثال، إن رعاة تجار الكتب التى تتناول المذهب
النسوى (نصرة المرأة) سوف يسهمون، دون شك، فى وضع ترجمة نسوية جديدة
للإنيادة.

ومن أهداف عمل ليفيثير إمطة اللثام عن القوى المؤسسية التى تنشئ
ضرباً من الهيمنة التى تؤثر فى أنواع الترجمات المنجزة، إذ يحول ليفيثير
أنظاره فى الفصل السابع وعنوانه "التطويع الثقافى لبرتولت بريخت" إلى "صناعة"
النقد الأدبى، ويستخدم ترجمات بريخت فى الولايات المتحدة لإيضاح مقصده.
وعلى الرغم من أنه كان قد سبق له تناول ترجمات بريخت فى مقال له بعنوان
"ثمار الخيار فى أيدى الأم شجاعة" (١٩٨٢) فإنه يقوم هذه المرة بتوسيع معايير
دراسات الترجمة حتى تشمل الترجمات، والنقد الأدبى، والمراجع الكبرى مثل
الموسوعات. ويستخدم ليفيثير مفهومه للترجمة باعتبارها "إعادة كتابة"، وهو
الذى قدمه أول مرة عام ١٩٨٧ فى مقال عنوانه ("تجاوز التفسير" أو العمل بإعادة
الكتابة)، مشيراً إلى جميع الكتاب الذين يفسرون ويوضحون ويشرحون النصوص
الأدبية، فيكشف لنا عن مدى مسؤولية المترجمين والنقاد الأدبيين عن تكريس قيم
ثقافية معينة على حساب قيم أخرى فى غضون ما يكتبونه. وأما المقالة الجديدة
"التطويع الثقافى لبرتولت بريخت"، فيكشف فيها عن ضروب الانحياز الأدبى

والأيديولوجى فى الولايات المتحدة إبان فترة الحرب العالمية الثانية حتى بداية السبعينيات، ويبين كيف أن المترجمين والنقاد لم يكونوا "متفجرين" أبرياء على مثل هذه الضروب من الانحياز الثقافى، بل كانوا مشاركين نشطاء يسمون فى أبنية ثقافية معينة. فهو على سبيل المثال يناقش ترجمات الأُم شجاعة التى قام بها ه. ر. هيز (١٩٤١) وإريك بنتلى (١٩٦٧) ورالف مانهايم (١٩٧٢) فيكشف بذلك عن الدور الرئيسى الذى اضطلع به المترجمون فى ضم بريخت إلى الأدب الأمريكى المعتمد. وإذا كانت تحويلات المترجمين لتحقيق القبول لبريخت لم تتجاوز عموماً مستوى اللغة والإرشادات المسرحية والشكل الأدبى، فإن ليفيغير يقول بعد ذلك إن المعركة النقدية الحقيقية حول استقبال بريخت قد شنها النقاد الأدبيون. ويبين ليفيغير فى تحليله للنقد نوعاً آخر من التواطؤ، وهو الذى جعل النقاد يتجاهلون الأشكال الملحمية ومؤثرات التغريب عند بريخت، ولا يشيرون إلى مذهبه السياسى وماركسيته، بل حولوا بريخت إلى نوع آخر من المفكر الليبرالى المؤمن بالمذهب الإنسانى. والنصوص التى يستشهد ليفيغير بها تقطع بإدانة هؤلاء، فإن بنتلى مثلاً ينفى "المسرح الملحمى" ويقول إنه "مسرح الواقعية السردية"، وبروكيت يحول مؤثرات التغريب عند بريخت إلى نوع آخر من التطهير الأرسطى. وقد تمادى فى ذلك بعض النقاد زاعمين أن ماركسية بريخت أضرت بعمله، وأن الأهمية الأولية لبريخت ترجع إلى قدرته على "التسرية". وقد نجح التضايف القوى بين النقاد والمترجمين فى بناء صورة معينة لبريخت فى الغرب فى عيون من لا يعرفون الألمانية. وأما من يعرفونها فيرون أن مثل هذا البناء الاجتماعى شنيع فى الواقع، إذ يبدأ المرء فى التساؤل عن وجود أية معايير مهنية فى الترجمة الأدبية أو فى النقد الأدبى. وكان من بين أهداف دراسات الترجمة على امتداد العقدين الماضيين الكشف عن الأعراف الاجتماعية والأدبية للثقافة المستهدفة وتبيان مدى تأثير مثل هذه القيود فى ممارسى الترجمة، وهكذا فإن مقال ليفيغير لا يكتفى بالكشف الفعلى عن هذه القيود، بل يبين أيضاً أن

المرجمين والنقاد يشاركون في بنائها نفسه. وأما النقاد الدارسون لفترة ما بعد الاستعمار والذين يحاولون إماطة اللثام عن المؤسسات الثقافية التي تعمل على تهميش أصوات الأقليات وأصوات من لديهم مذاهب سياسية بديلة، فيمكنهم أن يتعلموا الكثير من مقال ليفيثير. وربما يفيد مثل هذا البحث في دراسات الترجمة في تدريب النقاد الأدبيين والثقافيين أيضاً.

ولما كانت باسنيت قد تسلحت بمجموعة جديدة من الأدوات النقدية فقد أعادت النظر في بعض جوانب فكرها السابق، ألا وهو الترجمة للمسرح، وخرجت من ذلك ببعض الثمار على نحو ما تفعل في الفصل السادس "ما زلنا أسرى في التيه: مزيد من التأملات في الترجمة والمسرح". ولما لم تكن راضية عن بعض أفكار النقد الأدبي السائدة في الغرب، فقد استخدمت أمثلة من ترجمات العالم الثالث لإيضاح قضيتها، فاستغلت الحدود المتداخلة بين النص المسرحي والترجمة والأداء على خشبة المسرح في توسيع حدود دراسات الترجمة حتى تتضمن العلامات البصرية إلى جانب العلامات اللغوية. وتُدرّج قضية باسنيت الأساسية حول استيائها مما يقول به بعض الباحثين بشأن "إمكانية الأداء"، أي أولئك الذين يزعمون أن النص يكمن فيه ضرب من "إمكانية الأداء" العالمية (أو "إمكانية الإلقاء" أو "النص الحركي الباطن") بحيث يقطع ذلك في إمكان ترجمة المسرحية و/أو تقديمها على المسرح في المقام الأول. والواقع أن باسنيت ترى خطراً في مثل هذا المفهوم الذي يفترض "العالمية"، إذ ما إن يُكوّن المترجم/المخرج رؤيته لهذا النص الحركي الباطن "العالمي" حتى يحذف كثيراً من التناقضات، وظلال المعاني الدقيقة، والاختلافات في النغمة، في سبيل الرؤية الموحدة المتصورة. وتستخدم باسنيت أمثلة أحسنت اختيارها، مثل مناقشة فيكي أودي لترجمة مسرحية أونيل رحلة نهار طويل حتى الليل إلى اللغة الصينية، إذ تبين باسنيت كيف أن بعض الثقافات غير الغربية لا تتضمن أعرافها البحث عن أنساق نص باطن داخل النص المسرحي.

ولقد كان من مظاهر القوة في عمل باسنييت وليفيقيير على مر السنين أنهما لا يهتمان بالنظرية باعتبارها فلسفة بل بالنظرية التي يمكن أن تفيد المترجمين الممارسين. والواقع أننا لا نكاد نجد إرشادات عملية تساعد مترجمي الدراما. ولكن باسنييت تقدم هنا إرشادا صريحا ومعمولا به، فهي توحى بالألا يكون من عمل المترجم جعل النص قابلا للأداء على خشبة المسرح، قائلة إن على المترجم أن يثبت ما قد يجده في الأصل من تناقضات وظلال معان واختلافات في النغمة. وقد ينتهي الأمر إلى توحيد النص المترجم على أيدي مخرج المسرحية، أو الدراماتورج الذي يُعدها للعرض، أو الممثلين. وأما دور المترجم فهو الحفاظ على غرابة النص حتى يتيح للقارئ (أو للمخرج الفني) أن يكتشف النص بنفسه. والحق أن السبيل الوحيد لبناء مسرح متعدد الثقافات في الغرب هو أن يرفض المترجمون الاستراتيجيات التي تتفق مع الأعراف الدرامية والممارسات الثقافية في الغرب، وأن يمتنعوا عن البحث عن الأبنية العميقة الموحدة، بل أن يركزوا على ترجمة كل العلامات في النص - الألفاظ ولحظات الصمت واختلافات النغمة - بجميع متناقضاتها وطبقاتها المتعددة.

وتزيد باسنييت من مزجها بين النظريات والإرشاد العملي في الفصل الرابع، "نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة". والمشورة التي تقدمها لمترجمي الشعر تماثل ما تنصح به مترجمي الدراما، ألا وهي التركيز على ما "تفعله" اللغة في النص. ولا تؤمن باسنييت بأن الشعر روح أو حضور غير محسوس يستعصى على التعبير، وتعارض الشعراء الذين يقولون، مثل روبرت فروست، إن الشعر هو ما يضيع في الترجمة، بل هي تؤيد الأطروحة التي قدمها الشاعر والمترجم فريدريك ول في كتابه الترجمة والنظرية والممارسة: إعادة تجميع برج بابل (١٩٩٣) قائلة إن النصوص تتكون من مفردات اللغة - من أسماء وأفعال وأنساق نحوية - وهي المادة نفسها التي يستخدمها المترجمون في بناء ترجماتهم. وتستشهد

باسنيت بمشاهير المترجمين مثل عزرا پاوند، وأوغسطو دى كامپوس، وايف بونفوا، وأوكناثيو پاث، لتقيم الحجة على أن مهمة المترجم هي تفكيك المادة اللغوية الخام للشاعر ثم إعادة تجميع العلامات في لغة جديدة. أى إن المهمة لا تكمن في نسخ الأصل بل في تشكيل نص مماثل. وإذا كان پاث يرى أننا نتصور ذلك في صورة تحويل، فإن باسنييت تتصوره في صورة نقل البذور إلى تربة أخرى. وتقدم باسنييت، إيضاحاً لنظريتها، عدة أمثلة مفيدة لطرائق الترجمة التي تركيها وطرائق الترجمة التي تنهى عنها. وهي تستشهد، على سبيل المثال، بترجمات السير توماس ويات لشعر بترارك باعتبارها نموذجاً لمذهب پاث في الترجمة. وإذا كان بعض النقاد مستائين من استراتيجية الترجمة عند "ويات" فإن باسنييت لا تشاركهم استياءهم. وهي لا تنكر أن ويات يجرى تعديلات كثيرة، بما في ذلك تغيير نسق القافية وجعل بعض الضمانات في موقع الصدارة، خصوصاً ضمير المتكلم، وهو ما يقلل من الطابع الروحي الخفى ويزيد من تجسيد الشعر. وتبين باسنييت أن المترجم قد نجح من خلال تغييره للشكل في خلق شكل جديد ذي إمكانيات جديدة في اللغة الإنجليزية، وهو الشكل الذي استخدمه عدد من الكتاب فيما بعد مثل سيدنى وسپنسر وشيكسبير. وهكذا فما إن غرست البذرة في تربة أخرى حتى ازدهرت وأثمرت. كما تقدم باسنييت نماذج ممتازة عن سوء الترجمة، مستشهدة بعدة ترجمات لقصة پاولو وفرانشيسكا في النشيد الخامس من الجحيم، في الكوميديا الإلهية التي كتبها دانتي. وتتبع باسنييت الطريقة المعتادة في دراسات الترجمة فتقارن بين ترجمات كيرى (١٨١٦) وبايرون (١٨٢٠) ولونجفيلو (١٨٦٧) ونورتون (١٩٤١) وساييرز (١٩٤٩) وسيسون (١٩٨٠) وديرلينج (١٩٩٦). والقارئ يدهش، كما نقول، لمدى التشويش في معظمها وخلوها من الإحساس، فالعلامات فيها لا تتحرر قط بل تظل مقيدة بمصدرها، ومرتبطة بركاكة بشكليين بنائيين اثنين فقط، من دون قطع في نوع الجمهور الذي تتوجه إليه. وتأمل باسنييت في تحرير المترجمين من عبودية الالتصاق بالنص المصدر، وبمنحهم

القوة على التصوير الإيجابي. وترى باسنيث أن الترجمة نشاط يطلق الطاقات، ويحرر العلامات اللغوية والسيمبوتيقية حتى تنتشر بين أفضل الكتابات الإبداعية في الثقافة المستقبلية لها. ومثل هذه النظرية في الترجمة ذات "رنين" يُذكرنا "بما بعد البنيوية"، إذ نسمع في الموقف الذي تتخذه باسنيث أصداء فالتز بنيامين، وچاك دريدا، وبول دي مان. ومن ينظر في العمل الذي قام به باحثو دراسات الترجمة المحدثون مثل لورنس فينوتى وتيراسوينى نيرانجاني يجد أن موقفها يلقي قبولاً متزايداً في هذا المجال. ومع ذلك فربما كان أهم ما فيه أن هذا المدخل إلى الترجمة ذو جاذبية خاصة في الدراسات الثقافية والباحثين في دراسات ما بعد الاستعمار.

وأما المقالة الأخيرة لسوزان باسنيث وعنوانها "التوجه للترجمة في الدراسات الثقافية" فتقيم الرابطة ما بين دراسات الترجمة والدراسات الثقافية. والمقالة ختام مناسب لهذا الكتاب، إذ تعلن عن مولد عهد جديد للبحوث البينية، أى المشتركة بين التخصصات. فلقد أدت البحوث في دراسات الترجمة على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة إلى بناء ما يمكن وصفه بالكتلة الحرجة للبحث العلمى، ويكفى أن نرى أن أى باحث في الدراسات الثقافية حين يناقش حركة التبادل الثقافى أو ينعى الافتقار إلى هذه الحركة يحتاج إلى النظر في نتائج البحوث التى أجريت فى مجال دراسات الترجمة. وكنت قد سقتُ الحجة على أن النصوص المترجمة يمكن اعتبارها بيانات عملية (أو معطيات تجريبية) تؤثّق "النقل" ما بين الثقافات؛ وتسوق باسنيث حجة مماثلة على أن الترجمات هى الجانب الأداة (أى التطبيقى) للتواصل ما بين الثقافات. وتستخدم باسنيث بعض النماذج التى وضعها أنطونى إيسنهورف فى مقال حديث بعنوان "ولكن ما الدراسات الثقافية؟" (١٩٩٧) فى رصد تطور موازٍ للدراسات الثقافية ودراسات الترجمة معاً على مدى العقود الثلاثة الماضية، إذ مر كلاهما بمرحلة ثقافية (نايدا ونيومارك) ومرحلة بنيوية (إيثن-زوهار وتورى) ومرحلة ما بعد بنيوية (سايمون ونيرانجانا). ولما كانت

الدراسات الثقافية قد بدأت تدخل الآن مرحلة دولية جديدة، تضم منيجيات اجتماعية وإثنوغرافية (خاصة بوصف الشعوب) فإن باسنيت تقترح أن اللحظة قد حانت لخروج مسارى المبحثين عن خطيهما المتوازيين والاندماج معا. فالدراسات الثقافية تتناول الآن قضايا علاقات السلطة وإنتاج النصوص. وباحثو دراسات الترجمة لديهم معرفة بذلك، فإن السنين التي قضاوها فى البحث فى المقارنة التاريخية للكلاسيكيات اليونانية واللاتينية أو للكتاب "المعتمدين" مثل دانتى وشيكسبير وجوته، قد أكسبتهم بصيرة عظمية تمكنهم من أن يروا كيف تبنى القيم الثقافية والمثل العليا وأصحاب المصالح التي تمثلها تلك القيم. وتقول باسنيت إنه إذا كانت الدراسات الثقافية قد احتضنت "دراسات النوع" (أى بحث قضايا الجنسين) ودراسات الأفلام، ودراسات أجهزة الإعلام، فإن الدراسات الثقافية قد تباطأت فى إدراك قيمة البحث فى دراسات الترجمة. وتشير باسنيت إلى استشهداد "هومي بهابها" فى كتابه موقع الثقافة (١٩٩٤) بـبول دى مان، قائلة إن الترجمات تقدم للباحث مواقف فعلية تمثل نقل الثقافة لا مواقف نظرية، إذ إن بول دى مان يقول إن الترجمة "تحرك النص الأصلي حتى تنزع عنه القدس، وتكسبه حركة تفتيت، وتشريذا فى التيه، وضربا من المنفى الدائم". وتقول باسنيت إن هذه الصورة الشعرية للترجمة، النسي تعتبر علامة على التفتت والتجوال والمنفى، تميز المرحلة الدولية الجديدة لدراسات الترجمة فى أواخر القرن العشرين. وتخلص باسنيت من هذا إلى أن تقول إن هذه تزيد عن كونها استعارة وحسب، إذ يجعل بالدراسات الثقافية أن تدرس عمليات وضع الشفرات ثم حلها، وهو ما نراه فى الترجمة. فالباحث يستطيع فى دراسته للترجمات أن يبين كيف يُكتب البقاء للأجزاء المفتتة، وما ضروب التجوال التي تقع، وكيف نستقبل النصوص التي فى المنفى. وكما تقول باربرا چونسون (١٩٨٥) فى دراستها "نظرة فلسفية إلى الولاء" وهو النص الذى استشهدت به باسنيت ذات يوم، أرى أن الوقت قد حان لنقل دراسة الترجمات من هوامش البحوث النقدية إلى بؤرة الصورة. لقد أخذت دراسات الترجمة بالتوجه الثقافى، وينبغى للدراسات الثقافية أن تتوجه الآن إلى الترجمة.

وفى بناء الثقافات تقدم باسنييت وليفيشير نصاً رائداً مرة أخرى فى هذا المجال. لقد نهضت الدراسات الثقافية فى العقدين الأخيرين بالكثير من العمل الوصفى، وكانت المنهجية سليمة، والمقارنات صحيحة، ونجحت فى كشف القيم والمصالح الثقافية للنخبة فى شتى مجتمعات أوروبا وأمريكا الشمالية. ولكن جانبنا كبيراً من هذا العمل كان يجرى فى كواليس المسرح ولم يصل بعد إلى الجماهير العريضة. وقد دأب الكثير من الباحثين فى هذا المجال على أن يسألوا إلى أين تمضى دراسات الترجمة بعد الفترة الوصفية. وفى بناء الثقافات لا تكفى سوزان باسنييت وأندريه ليفيشير برصد آخر التطورات فى مجال دراسات الترجمة، بل يشيران إلى اتجاهات جديدة أمام هذا المبحث فى الألفية الجديدة. وعندما أقرأ ما كتبه چاك دريدا، أو "هومى بهابها" أو إدوارد سعيد، كثيراً ما أدهش لسذاجة أفكارهم عن الترجمة بالمقارنة بالتحليل التفصيلى الذى يقدمه الباحثون فى الترجمة. إن باسنييت وليفيشير يوجهان المجال إلى مرحلة بينية جديدة، وعندما يكتشف باحثو الدراسات الثقافية، والنقاد الذين يطبقون مدخل ما بعد الاستعمار، وفلاسفة اللغة، دراسات الترجمة، فسوف يروق لهم ما يرونه. وعلى الباحثين فى دراسات الترجمة أيضاً أن يتعلموا من المناهج المطبقة فى الدراسات الثقافية لتوسيع نطاق بحوثهم. وباسنييت تشير فى "التوجه إلى الترجمة" إلى سبل جديدة لإجراء بحوث بينية فيما يطلق فينوتى عليه "العنف الإثنوغرافى للترجمة"، وفى أسلوب بناء الثقافات "لصور" معينة للكتاب بحيث تغدو النصوص فى أطرها راسماً ثقافياً للنخبة الحاكمة. إن المهمة ضخمة، إذ لا يستطيع باحث واحد ينتمى إلى مبحث بعينه أن يفهم حق الفهم الشبكة المعقدة للعلامات التى تُشكّل الثقافة. وتقيم باسنييت حجة قوية تقول إننا نحتاج إلى تجميع الموارد، وتوسيع نطاق البحث، والبدء فى عهد جديد من التدريب على التبادل الثقافى، وبذلك نفتّح المجال أمام تعدد الأصوات.

المقدمة

ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟

أندريه ليفيفير وسوزان باسنييت.

مبحث دراسات الترجمة اليوم

تختلف الأسئلة التى نقبل الآن بصفة عامة طرحها فى مجال دراسات الترجمة لعلاقتها به وأهميتها له اختلافاً شاسعاً عما كانت عليه منذ عشرين عاماً حين بدأنا ننشر دراساتنا عن الترجمة للمرة الأولى، وربما كانت هذه الحقيقة أوضح مؤشر على المسافة التى قطعناها منذ ذلك الحين. ومن المؤشرات الأخرى أن "دراسات الترجمة" أصبحت تعنى الآن "أى شىء (يزعم) أن له علاقة بالترجمة" أو شيئاً من هذا القبيل. وأما منذ عشرين سنة فكانت تعنى: تدريب المترجمين. ومن المدهش أن نرى، بفضل قدرتنا على استرجاع الماضى، مدى السخافة التى تبدو عليها الآن لنا بعض الأسئلة التى طُرحت منذ عشرين عاماً.

وكان أسخف سؤال يتعلق بقابلية الترجمة أو: "هل الترجمة ممكنة؟" والسؤال يبدو الآن سخيفاً لأننا اكتشفنا تاريخ الترجمة فى الفترة الماضية، وقد أتاح لنا هذا الاكتشاف أن نعارض السؤال بسؤال آخر وهو "لم تهتم بإثبات أو نفى إمكان حدوث شىء بعد أن استمر حدوثه فى معظم أرجاء العالم مدة لا تقل عن أربعة آلاف سنة؟"

كان التاريخ إذن من الأمور التي استجذبت فى دراسات الترجمة منذ السبعينيات، واكتسبنا مع التاريخ إدراكاً لقدر أكبر من النسبية، وقدر أكبر من أهمية المحاولات العملية للتغلب على الصعاب فى فترات معينة وأماكن معينة، وهو ما يختلف عن القواعد التجريدية العامة التى تُفترض صحتها. وفى الفترة التالية للحرب كانت الغاية من وراء تحليل "قابلية الترجمة" إمكان ابتكار آلات قادرة على إخراج ترجمات صحيحة لكل زمان ومكان، بل وتستطيع أداء هذه المهمة فى أى وقت وأى مكان. كان المفترض إيلاء الثقة للآلات، وللآلات وحدها، فى إخراج ترجمات "جيدة"، دائماً وفى كل مكان. ولكن التاريخ تحول إلى الروح داخل الآلة، ونمت الروح وتفتت الآلة.

وربما كان أنصع مثال على هذا التفتت الذى أصاب الآلة ذلك التراجع الطويل الأمد لمفهوم التعادل الذى كان يعتبر يوماً مفهوماً أساسياً، وتشتته آخر الأمر. وكان العاملون فى هذا المجال منذ عشرين عاماً يسألون أنفسهم إن كان التعادل أيضاً ممكناً، وإن كان لدينا طريق "مضمون الصحة" للعثور عليه لو كان ممكناً. ومرة أخرى نرى أن الافتراض من وراء ذلك كان وجود ما يشبه التعادل التجريدى الصحيح فى كل مكان. أما اليوم فنحن نعرف أن مترجمين معينين يقررون درجة التعادل المعينة التى يمكنهم طلب تحقيقها واقعياً فى نص معين، وأنهم يبنون فى درجة التعادل المعينة استناداً إلى اعتبارات لا تكاد تكون لها علاقة تذكر بالمفهوم كما كان يستخدم منذ عقدين.

نموذج جيروم

يكمن مفهوم التعادل فى صلب ما يمكن أن نسميه نموذج "جيروم" للترجمة، نسبة إلى القديس جيروم (٣٣١ - ٤٢٠ للميلاد تقريباً)، الذى وضع النص اللاتينى

المعتمد للكتاب المقدس في الكنيسة الكاثوليكية، وأرسى بهذا المعايير المعترف بها، وغير المعترف بها، لجانب كبير من الترجمات في الغرب حتى ما قبل المائتي عام الأخيرة. وأبسط صوغ لنموذجه يقول ما يمكن تلخيصه التقريبي على النحو التالي: يوجد نص، وذلك النص يحتاج إلى النقل إلى لغة مختلفة، بأكبر قدر مستطاع من الأمانة. والأمانة تضمنها المعاجم الجيدة، ولما كان كل فرد يستطيع، بصفة أساسية، استعمال المعجم الجيد، فلا يوجد حقا ما يبرر تدريب المترجمين تدريجا جيدا، أو ما يبرر قطعاً دفع أجور مجزية لهم.

لقد أصبحت أيام نموذج جيروم الآن معدودة، على الأقل في الغرب، إذ كان النموذج يتميز بوجود نص رئيسي مقدس، هو الكتاب المقدس، وهو ما لا بد أن يترجم بأقصى درجة من الأمانة، وكان المثل الأعلى القديم للأمانة المذكورة يتمثل في الترجمة لكل سطر على حدة، بحيث تعادل كل كلمة فيه كلمة أخرى، بل إن الكلمة المترجمة كانت تكتب تحت الكلمة التي تترجمها. وحتى لو استحال عملياً تطبيق ذلك المثل الأعلى للترجمة "السطرية"، وإلا أخرجت لنا نصاً بالغ التشوش في أبينته إلى الحد الذي يجعله غير مفهوم، فقد ظلت المثل الأعلى، لا بالنسبة للكتاب المقدس وحسب، بل أيضاً لترجمة النصوص الأخرى من باب المتابعة. وكانت استحالة تحقيق ذلك المثل الأعلى هي السبب، على وجه الدقة، الذي جعله لا يبرح قط أذهان المترجمين وأذهان الذين فكروا في الترجمة على مر القرون. ولما كان من المحال تحقيقه، كان لابد من إيجاد حلول وسط واقعية، وقد طبقها المترجمون بطبيعة الحال، وإن كانوا قد دفعوا مقابلها ثمناً مضاعفاً، ألا وهو الجدل الذي لا ينتهي حول درجة "الأمانة" الواجبة، على وجه الدقة، أو حول ما يمكن في الحقيقة اعتباره "معادلاً" لأي شيء، والأهم من ذلك توليد إحساس دائم بالذنب عند المترجمين، وتهميشهم على الدوام في المجتمع باعتبارهم شرا لابد منه، وكان الإحساس بشرهم يزداد في بعض الأحيان، والإحساس بضرورتهم يزداد في أحيان أخرى.

وكان على نموذج جيروم، في سبيل رفع الأمانة إلى ذلك الموقع الرئيسي وما يستتبعه من إقصاء عوامل أخرى كثيرة، أن يختزل التفكير في الترجمة فيقصره على المستوى اللغوي فقط. وقد ساعد على تحقيق ذلك بسهولة كبيرة أن النص الذي كان معياراً للأمانة يعتبر نصاً لا زمنياً لا يتغير قط بسبب طبيعته المقدسة على وجه الدقة.

ولما لم يعد الكتاب المقدس يمارس نفوذاً جباراً في الغرب باعتباره نصاً مقدساً بالدرجة التي كان يمارسها يوماً ما، فقد تمكن ذلك التفكير في الترجمة من الابتعاد عن التعارض الذي يزداد عقمه بين "الأمانة والحرية"، كما تمكن من إعادة تعريف التعادل، الذي لم يعد يعتبر مطابقة بين الكلمات في المعاجم بصورة آلية، بل أصبح يتمثل في الخيارات الاستراتيجية من جانب المترجمين. والذي تغير هو أن أحد أنماط الأمانة (وهو الذي شاع ارتباطه بالتعادل) لم يعد مفروضاً على المترجمين، إذ أصبحوا أحراراً في اختيار نوع الأمانة التي يمكن أن تكفل في رأيهم استقبال الجمهور لنص من النصوص في أفضل أحوال.

إذن فإن التغير الذي وقع كان تحولاً من نمط معين من الأمانة، وهو ما كان يُعَادَلُ من باب التيسير "بالأمانة في ذاتها"، إلى إدراك وجود أنماط مختلفة من الأمانة يمكن أن تفي بالغرض في حالات مختلفة. وبعد هذا التحول بدأ العاملون في هذا المجال يقلعون عن طرح الأسئلة القديمة، وبدأوا يستعيضون عنها بالأسئلة التي تسود المجال في هذه اللحظة. وكان من بين هذه الأسئلة: "ما الوظيفة المرجحة للترجمة (لهذه الترجمة لا لأي ترجمة)؟" و"ما نوع النص الذي يحتاج إلى الترجمة؟" و"من الذي دفع أصلاً إلى القيام بالترجمة/ بهذه الترجمة؟" فلقد تعلمنا أن الترجمات ليست أمينة أو حرة بصورة مطلقة، وليست "حسنة" أو "سيئة" إلى الأبد، في جميع الظروف، بل إنه من الممكن تماماً أن تكون أمينة في بعض الحالات وحررة في حالات أخرى، حتى تؤدي المهمة التي ترضى من دفع إلى القيام بها أصلاً.

لقد تعلمنا أن نطرح هذه الأسئلة، وأدركنا صلتها بالقضية؛ لأننا لم نعد "ملتصقين باللفظ"، ولا حتى بالنص، لأننا أدركنا أهمية السياق في أمور الترجمة. وأحد السياقات، بطبيعة الحال، سياق التاريخ. والسياق الآخر سياق الثقافة. والأسئلة التي تسود المجال الآن قد تمكنت من السيادة لأن البحث قد اتخذ "توجُّها ثقافياً"، أى لأن العاملين في الحقل قد بدأوا يدركون، منذ فترة ما، أن الترجمات لا تخرج قط إلى الوجود في فراغ، وأنها لا تُستقبل قط أيضاً في فراغ.

نموذج هوراس

إننا ننحو الآن نحو تجاوز نموذج جيروم، في اتجاه نموذج يرتبط باسم الشاعر الروماني هوراس (٦٥ ق م - ٨ للميلاد) وهو الذى يسبق تاريخياً نموذج جيروم ولكن الأخير قد طمسه قرابة أربعة عشر قرناً من الزمان. وتعبير هوراس الذى كثيراً ما يُستشهد به وإن لم يكن يُقيم دائماً، ألا وهو "المترجم الأمين"، لم يكن يفيد أمانة المترجم للنص بل لعملائه، وكان هؤلاء عملاءه فى زمن هوراس فقط. فالمترجم/ المترجم الفورى الأمين كان المترجم الذى يمكن الوثوق به، والذى يستطيع إنجاز العمل فى الوقت المحدد بحيث يرضى الطرفين. وتحقيقاً لذلك كان عليه التفاوض بين عميلين ولغتين إذا كان مترجماً فورياً، أو بين راعى الترجمة ولغتين إن كان مترجماً تحريراً. وكونُ التفاوض المفهوم الرئيسى هنا يطعن بشدة فى نوع الأمانة الذى ارتبط تقليدياً بالتعادل. والواقع أنه من المقبول تماماً، إن لم نقل من المحتوم، أن يتحلى المترجم الفورى الذى يريد إنجاح تفاوضه فى صفقة تجارية، بالحكمة اللازمة التى تجعله يحجم عن الترجمة "الأمينة" فى بعض الأوقات حتى يتجنب انهيار المفاوضات. ولا يتضمن نموذج هوراس نصاً مقدساً، ولكنه يتضمن قطعاً لغة متميزة وهى اللاتينية. وهو ما يعنى ضمناً أن التفاوض ينحاز دائماً، فى النهاية، إلى اللغة المتميزة، وأن التفاوض لا يجرى على قدم المساواة

بين اللغتين بصورة مطلقة. ووجود التماثل بين اللاتينية في زمن هوراس وبين الإنجليزية اليوم وثيقة إلى حد بعيد، فاللغة الإنجليزية تشغل اليوم في شتى أرجاء العالم المكانة نفسها التي كانت اللاتينية تشغلها في حوض البحر المتوسط في القرون الأخيرة للجمهورية والقرون الأولى للحكم السطلي. والترجمات إلى الإنجليزية، خصوصاً من لغات العالم الثالث، منحازة في جميع الأحوال تقريباً، إلى اللغة الإنجليزية، وهكذا نواجه بما يمكن أن نطلق عليه "المتلازمة المرضية ليويلداي إن"، أي قبول كل شيء أجنبي وغريب باعتباره معيارياً إلى حد بعيد. وهذه على الأقل حالة النصوص التي يمكن أن نعتبر أنها تبنى "الرأسمال الثقافي" لحضارة من الحضارات. بل إن السؤال يُطرح أصلاً في حالة نصوص من نوع آخر، ولأسباب لا تكاد تتعلق بالترجمة في ذاتها، واليوم الذي تترجم فيه الكتب الإرشادية لاستعمال الكمبيوتر من اللغة الأوزبكية إلى الإنجليزية، لا العكس. ما زال بوضوح بعيداً عنا.

ومن مظاهر التغير الأخرى أننا أصبحنا ندرك اليوم أن اختلاف النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة، فبعض النصوص قد وضعت أساساً لنقل المعلومات، والمنطق يقول إن ترجمات تلك النصوص يجب أن تحاول نقل هذه المعلومات بأفضل صورة ممكنة. وأما كيفية تحقيق ذلك فسوف يكون في كل حالة على حدة، نتيجة تفاوض مفترض أو صريح فيما بين أصحاب التكليف بالترجمة، فهم لا يريدون ترجمة النص وحسب، بل يريدونه أن يقوم بوظيفة مهمة في الثقافة المستقبلية له، وبين المترجم الذي يقوم بالترجمة فعلاً، والثقافة التي ينتمي النص إليها، والثقافة التي تتوجه إليها الترجمة، والوظيفة التي يفترض أن يقوم بها النص في الثقافة التي تتوجه الترجمة إليها.

ولدينا أيضاً نصوص وضعت أساساً للتسرية، ولا بد أن تُترجم بطريقة مختلفة وإن لم يكن الاختلاف جذرياً بالضرورة؛ لأن النصوص المكتوبة أساساً

لتقديم المعلومات قد تحاول أيضا أن تسرى عن القراء، ولو انحصر السبب في ضمان تقديم المعلومات بأقل الطرق إرهاقا للقارئ. وفي مقابل ذلك نرى أن النصوص المكتوبة أساسا للتسرية قد تتضمن بعض المعلومات، بل كثيرا ما تتضمن معلومات.

ولدينا نوع ثالث من النصوص يتضمن بوضوح بعض عناصر النوعين الآخرين، إلى جانب عناصر من نوع رابع، وهذا النوع الثالث يحاول إقناع القارئ بشيء ما، وأما النوع الرابع فيكون من النصوص المعترف بأنها تنتمي إلى "رأس المال الثقافي" لإحدى الثقافات، أو حتى إلى "رأس المال الثقافي" للثقافة العالمية" أو شيء من هذا القبيل. أي إن روايات "ترولوب" تنتمي إلى بريطانيا أكثر مما تنتمي إلى العالم، ولكن مسرحيات شيكسبير تنتمي إليهما معا. والنصوص المعترف بأنها رأسمال ثقافي كانت قد بدأت حياتها باعتبار أنها تمثل نوعا أو نوعين أو الأنواع الثلاثة الأخرى جميعا، ولابد أن يستمر تأثيرها في الأنواع الأخرى.

ولكن ربما يكون لدينا ما يزيد أهمية عن الأنواع المتعددة المنفصلة، ألا وهو وجود ما يمكن تسميته "بالشبكة" النصية، أي الشبكة النصية التي تستخدمها إحدى الثقافات، وتعني مجموعة الطرق المقبولة للتعبير عن الأفكار. وقد تستخدم ثقافات مختلفة، بطبيعة الحال، الشبكة النصية نفسها بصفة رئيسية. فالثقافات الفرنسية والألمانية والإنجليزية، مثلا، تستخدم الشبكة النصية نفسها، مع تنوع طفيف في التأكيد؛ لأنها الشبكة التي ورثتها من الماضي الروماني اليوناني، وعلى مر التاريخ بما شهدته من تقلبات. ولدينا ثقافات أخرى، مثل الثقافة الصينية واليابانية، تتمتع بشبكات نصية أشد نفردا ولا تشترك فيها مع الثقافات الأخرى. والمهم في كل هذا، على أية حال، أن هذه الشبكات النصية توجد. على ما يبدو، في الثقافات على مستوى أعمق أو أعلى. مهما تكن الاستعارة التي نفضلها، من مستوى اللغة.

ونقول بعبارة أخرى إن "الشبكة النصية" أسبق وجوداً من اللغة أو اللغات. وهذه الشبكات من صنع البشر، وهي أبنية تاريخية وعارضة، أى إنها ليست بالقطع خالدة لا تتغير أو "موجودة على الدوام". وقد يبدو أنها خلقت لتدوم إلى الأبد، بل وتبدو فعلاً كذلك، في حالة واحدة، وهي كثرة الوقوع، وهي استيعاب البشر لها استيعاباً يجعلها شفافة تماماً لهم، إلى الحد الذى يتيح لها أن تبدو "طبيعية".

فإذا كانت الشبكات النصية موجودة، ونحن نزعم أنها موجودة، لا بصورة صريحة بل باعتبارها نسقاً من التوقعات المحسوسة التى يستوعبها أفراد ثقافة من الثقافات، وإن لم يستطيعوا رصد معظم أو جميع ملامحها المميزة لها والقواعد المنظمة لإنتاجها، فإن على دارسى الترجمة أن يولوها اهتماماً أكبر مما أولوه فى الماضى، سواء كانوا يريد تعلم تقنية الترجمة، أو كانوا يريدون تحليل الترجمات والدور الذى تنهض به فى تطور الثقافات.

من الخطوات الكبرى التى اتخذت فى السنوات العشرين الماضية، إدراكنا أن دار الترجمة تتكون من منازل كثيرة، ولا يرجع السبب وحسب إلى أن تعريف المجال قد توسع فأصبح يضم ما يزيد على تعليم تقنية الترجمة وتعلمها. ولكن يبدو أن مجموعة الأسئلة التى قيل أنفاً إنها تسود المجال صالحة لدار الترجمة كلها ولمنازلها الكثيرة على حد سواء. وهذه المجموعة الرئيسية من الأسئلة تضمن وحدة المجال فى جوهره، فإذا تجاوزنا ذلك وجدنا أن علينا أداء عمل كثير، ومن أنواع متعددة، فى شتى المجالات الفرعية، أو "المجالات المشتركة" للترجمة. فمن السهل مثلاً أن نتصور أن الترجمة مجال متداخل مع علم اللغة، مثلاً، أو مع الأدب، أو مع الأنثروپولوجيا الثقافية أو غيرها. ونقول مرة أخرى إنه إذا أحس العاملون فى هذا المجال الكبير بوجود هذه "المجالات المشتركة"، فليس من الحكمة على الإطلاق أن نقيم حواجز بينها. ما دام كل منها يستطيع أن يتعلم، بل وعليه أن يتعلم من الآخر حيثما اقتضت الضرورة.

وقد حدث تغيير كبير، بل ربما أكبر تغيير في مجال الترجمة، لا عندما ازدادت "المجالات المشتركة" التي أضيفت إليه، بل عندما اتسعت الغاية النهائية أو الهدف من العمل في هذا المجال اتساعاً جوهرياً. ففي السبعينيات كان يُنظر إلى الترجمة نظرة لا شك في صحتها، وهي أنها ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات". وكان ما فعلنا هو أننا قلبنا هذه العبارة رأساً على عقب، قائلين إنه إن كانت الترجمة حقاً، كما يؤمن الجميع، ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات، فلماذا إذن لا نتخذ الخطوة التالية وندرس الترجمة، لا لتدريب المترجمين وحسب، بل لدراسة التفاعل الثقافي على وجه الدقة؟ ولا شك في وجود طرائق أخرى متنوعة لدراسة هذه العملية، ولكننا نقول إن الترجمة تقدم وسيلة لدراسة التفاعل الثقافي لا يقدمها أي مجال آخر بالطريقة نفسها. فالترجمة تقدم للباحثين "حالة مختبرية" لدراسة التفاعل الثقافي نراها من أوضح الحالات وأشمليها وأيسرها في الدراسة. فالمقارنة بين الأصل والترجمة لا تقتصر على إيضاح القيود التي يضطر المترجمون إلى العمل في ظلها في وقت معين ومكان معين، ولكنها تكشف أيضاً عن الاستراتيجيات التي يبتكرونها للتغلب على هذه القيود أو على الأقل للالتفاف حولها. وهكذا فإن هذا اللون من المقارنة يمكن أن يقدم للباحث صورة تشبه اللقطة الفوتوغرافية الآنية للكثير من ملامح ثقافة ما في وقت من الأوقات. أضف إلى ذلك أننا نستطيع بيسر تبيان أن ترجمات معينة، وتلك لا تقتصر على ترجمات الكتاب المقدس في الغرب أو ترجمات الكتب البوذية في الصين، كان لها تأثير هائل في تطور المجتمعات، ومن خلالها، في تطور التاريخ.

فالترجمة قائمة في التاريخ على الدوام، كما أنها، في حالات كثيرة، عامل حيوي داخل التاريخ، وكلما ازداد ما نعرفه عن تاريخها ازداد وضوح هذه الحقيقة. ومن ثم فليس من قبيل المصادفة أن تنشر كتب كثيرة عن تاريخ الترجمة في السنوات العشر الأخيرة، كما لا نبالغ إن قلنا إننا إذا أردنا دراسة التاريخ الثقافي،

أو تاريخ الفلسفة، أو الأدب أو الدين، فسوف يكون علينا أن ندرس الترجمات إلى درجة أكبر كثيرًا مما فعلناه في الماضي.

وإذا كنت باحثًا في مجال الترجمة وترى أن الترجمة تعمل على تعزيز التفاهم الدولي، بل ويجب علينا ذلك، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا للبحث في مجالك المشترك (والذي ينبغي لك ألا تعادله بالمجال الكلي) باعتبار النشاط الذي يهيئ للعاملين في ذلك المجال المشترك الأدوات التي يحتاجونها لتحسين القيام بعملهم، وتحسين تقنيات الترجمة. وأما إن كنت ترى، من ناحية أخرى، أنه ينبغي استخدام الترجمة أساسًا باعتبارها أداة لتحليل "العمليات" التي يتحقق التفاهم الدولي من خلالها، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا مختلفًا للبحث في مجالك المشترك (والذي ينبغي لك ألا تعادله أيضًا بالمجال الكلي). ففي الحالة الأولى سوف تضع كتبًا ومقالات تهدف إلى رفع مستوى تدريب المترجمين، أي إنك سوف تشغل بعملية الترجمة أكثر من اهتمامك بالترجمة. وأما في الحالة الثانية فسوف تكتب دراسات حالة من النوع الذي يتضمنه هذا الكتاب، باعتبارها أمثلة ممكنة للاتجاه الذي يمكن أن يسير فيه هذا النوع من البحوث. ولا يوجد سبب يحول دون وجود هذين المنزليين في الدار الكبرى للترجمة. وأن يتمكننا من التعايش فيه.

نموذج شلايرماخر

تتناول دراسات الحالة المجموعة في هذا الكتاب نصوصًا تُشكّل رأس مال ثقافي، وينبغي عدم معادلة هذا بمصطلح رأس المال المستخدم في الاقتصاد، ولكنه ييسر على الذين يعيشون داخل ثقافة ما أن يصلوا إلى ذلك النوع من رأس المال أيضًا. والكثير من هذه النصوص تنتمي إلى فئة النصوص التي تحتاج إلى المقدرة على الحديث عنها، أو - على الأقل - على إيهام سامعيك بصورة مقنعة بأنك

تعرفها في المجتمعات الراقية. فهذه هي النصوص التي كانت الطبقة البورجوازية تسرع بقراءتها ابتداء من القرن السابع عشر؛ لأن الطبقة الأرستوقراطية كانت تقرؤها، بل وتزعم أنها تملكها، ولأن البورجوازية لم تكن تريد الانقطاع عن صحة الأرستوقراطية ما دامت هذه الصحة سوف تمكن البورجوازيين من الوصول إلى سلطة أبناء الأرستوقراطية آخر الأمر. وكثيراً ما كان ذلك في مقابل المال الذي يدفعه البورجوازيون.

ومجال رأس المال الثقافي هو المجال الذي يمكننا أن نرى فيه بأشد وضوح بناء الترجمة للثقافات، وهي تقوم بذلك بتفسير مرور النصوص فيما بينها، أو بالأحرى بابتكار استراتيجيات لتمكين بعض النصوص من إحدى الثقافات من اختراق الشبكات النصية والفكرية لثقافة أخرى والعمل في هذه الثقافة الأخرى. وما نشير إليه بتعبير "نشاط التكيف الاجتماعي"، وهو الذي يشكل التعليم الرسمي جانباً كبيراً منه، وإن لم يكن الجانب الوحيد، يخلف لنا شبكات نصية وفكرية تتولى تنظيم معظم كتاباتنا وتفكيرنا في الثقافة التي ننشأ في كنفها.

وأوضح شكل من أشكال التفاوض بين الشبكات النصية والفكرية هو القياس، وهو كذلك أشدها سطحية، بل إنه الشكل الذي يؤدي حتماً إلى طمس الفوارق بين الثقافات والنصوص التي تنتجها. والقياس هو الطريق الممهد في المفاوضات ما بين الثقافات، وذلك، على وجه الدقة؛ لأنه يتسبب في أن تتحرف ثقافة الأصل [المترجم منها] حتى تتفق مع الثقافة المستقبلة [لنص المترجم] ما دام يُرى أن الأخيرة تتمتع بصيت ومهابة أكبر إلى حد بعيد. ولكن لا يلزم أن يكون ذلك السبيل الوحيد. فإن نموذج شلايرماخر للترجمة يطعن في التتميط التلقائي الذي يؤدي القياس إليه. ففي المحاضرة المشهورة التي ألقاها فريدريش شلايرماخر، وعنوانها "عن الطرائق المختلفة للترجمة"، نجده يطالب، فيما يطالب به، بأن تكون الترجمات من اللغات المختلفة إلى اللغة الألمانية ذات طابع مختلف عن الألمانية في القراءة

والإلقاء: أى إنه ينبغي تمكين القارئ أن يحدس وجود نصّ إسباني خلف ترجمة من الإسبانية، أو وجود نصّ يوناني وراء ترجمة عن اليونانية. فإذا كانت جميع الترجمات تتشابه فى الصوغ وفى الجرس (وهو ما قدّر له أن يحدث بعد ذلك بقليل فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الفكتورى فى إنجلترا) كان ذلك معناه ضياع هوية النص المصدر، وهدمها فى النص المستهدف. وهكذا فإن نموذج شلايرماخر يؤكد أهمية "تغريب" الترجمة، ما دام ينكر الموقع المتميز للغة أو الثقافة المستقبلية، وينادى بالحفاظ على "غيرية" النص المصدر.

ولكل نموذج من النماذج الثلاثة المشار إليها هنا مكانته فى الدراسة المتطورة للترجمة، بشرط ألا نرى (وآلا نرى كل منها) أنها لا تجتمع، أى إنها متنافية. ففى البرامج التى يجرى إعدادها لتدريس تقنية الترجمة، وهى التى غالباً ما تعنى ترجمة نصوص لا تعتبر من مقومات الرأسمال الثقافى لمجتمع ما، وإن كانت ذات أهمية جوهرية لذلك المجتمع من زاوية أخرى - مثل الكتب الإرشادية للكمبيوتر أو للسيارة، ومثل النصوص الطبية والقانونية والصيدلانية - لا بد أن تكون الأولوية لنموذج جيروم، بطبيعة الحال، وإن تكن أولوية زمنية فقط. ففى المرحلة الأولى من تدريس الترجمة، لا تزال الترجمة صالحة للاستخدام كنوع من أنواع التحقق من معرفة الطلاب باللغة التى يدرسونها. ومن الممكن فى إطار نموذج جيروم إخضاع الطلاب لنظام صارم، وإرشادهم إلى نقاط قوتهم ونقاط ضعفهم، ومساعدتهم على تنمية الأولى والتغلب على الأخيرة. كما يلزم استخدام نموذج هوراس بمثابة استكمال لنموذج جيروم فى المرحلة الأولى لتدريس الترجمة، لرفع مستوى وعى الطلاب بالشبكات النصية والفكرية ذات الوجود السابق على النصوص التى يصدون لها.

ويكتسب نموذج هوراس أهمية أكبر على مستوى دراسة الترجمات الفعلية للنصوص التى يمكن أن تشملها فئة الرأسمال الثقافى. وليس من العسير إيضاح

عملية "التفاوض"، وهي التي يمكن القول بأنها تشير إلى القيود المؤسسية التي جرى التفاوض في ظلها، وإلى مساهمات المترجمين الشخصية فيها في الوقت ذاته، وكيف أثر هذا التفاوض في استقبال نصوص معينة في ثقافات معينة، وكيف كان لها في بعض الأحيان تأثير حاسم في تطور تلك الثقافات المستقبلية لها.

وإذا وضعنا نموذج شلايرماخر جنباً إلى جنب مع نموذج هوراس، ساعدنا هذا الأخير على طرح الأسئلة الجوهرية في تحليل الترجمات، وهي أسئلة تعالج ما تتمتع به الثقافات من سلطة وهيبة نسبية، وقضايا السيادة والخضوع والمقاومة. ولا بد من تأكيد وجود إجابة هذه الأسئلة في ترجمة شتى ضروب النصوص وتحليل جميع أنواع الترجمات. وقضية السلطة وهيبة النسبية للثقافات وثيقة الصلة إلى أبعد حد باختيار النصوص التي ينبغي ترجمتها. وتكشف لنا السيادة حين نتأمل كيفية تغيير الترجمة للطرائق التي يتبعها الناس في الكتابة باللغة المستهدفة. فالإعلانات التي تكتب الآن في شتى أنحاء العالم أصبحت أكثر شبهاً بالإعلانات الأمريكية عما كانت عليه منذ أعوام قليلة. ومن المفارقات أن الخضوع يكشف عن نفسه بوضوح أكبر، في هذه الأيام، في حالات عدم الترجمة، فشباب المهنيين الطامحين، ومن يرجون أن يجاروهم في كل مكان في العالم، يشعرون بالرضى عندما يجدون في النصوص المكتوبة بلغتهم كلمة عارضة بالإنجليزية مثل (cool) [التي توازي العامية المصرية "مئة مية"] أو بعض الصيغ الدالة على التبحر مثل المصدر الصناعي الذي لا لزوم له [مثل "الاستمرارية" التي لا يزيد معناها عن الاستمرار]. وكثيراً ما تتبدى المقاومة في رفض قبول بعض جوانب النص الأصلي التي تؤدي إلى رد فعل سلبي في الثقافة المستهدفة، ومثال ذلك استعمال المعلن الأصلي لعروضات أزياء شبه عاريات للإعلان عن ملابس من الجينز والحملة الإعلانية موجهة إلى البلدان الإسلامية. وعادة ما تبدى الشركات الصناعية التي تريد بيع منتجاتها سعادتها الكاملة للتفاوض بشأن هذه القضية بالمعنى الكامل للتفاوض وفق مفهوم نموذج هوراس.

ومع ذلك فأمامنا مسألة قد تمثل أشد الموضوعات جاذبية فى الوقت الحاضر، وربما يكون السبب عدم وقوعها فى إطار أى مجال مشترك للترجمة، إلا إذا وسعنا مرة أخرى التعريف الذى "تُشعر" به للترجمة، ألا وهى عملية المِثاقفة [التكيف الثقافى] وهى التى دأبت التقاليد على اعتبار الترجمة عنصراً من عناصرها الأساسية، وذلك حين تجرى المِثاقفة لا فيما بين الثقافات وحسب، بل داخل إطار ثقافة ما، مهما تكن. ففى بداية عملية التكيف الاجتماعى، لا يطلع الذين يوشكون على الانتماء إلى ثقافة ما على النصوص "الأصلية" التى تعتبر الرأسمال الثقافى لهذه الثقافة، بل تُقدّم إلى الأفراد ترجمات لهذه النصوص، لا من لغة أخرى، فى معظم الأحوال (وإن كانت هذه الترجمات فى بعض الحالات من مراحل قديمة للغتهم نفسياً) بل دون مبالغة من عالم آخر إلى عالمهم، أى إن الرأسمال الثقافى يُعاد كتابته بأسلوب يتمشى مع المستوى المفترض لأفهامهم فى مرحلة معينة من مراحل تطورهم. ولا تقتصر حالات إعادة الكتابة على اتخاذ شكل لغوى فقط بل تتضمن أشكال نصوص غير لغوية. وهكذا فحين يرى أننا بلغنا العمر الذى يسمح لنا بمعرفة بعض قوانين كوننا، نذكر لنا كتب الفيزياء المدرسية قوانين نيوتن، أى إن ثقافتنا قد قرّرت أن كل ما نحتاج إلى أن نتعلمه من نيوتن يقتصر الآن على بعض معادلات وحسب.

ومن الحقائق التى تكفل اتزان نظرتنا أن نعرف أنه لن يضطر معظم المشاركين فى ثقافة ما، أو لن يضطروا جميعاً، إلى الاطلاع يوماً ما فى حياتهم على النصوص "الأصلية" التى تزعم ثقافتهم أنها قائمة عليها. وإن فمّن المهّم أن ندرك أن إعادة الكتابة والترجمات تقوم بوظيفة "الأصول" بالنسبة لمعظم الناس، إن لم يكن لجميع أبناء ثقافة من الثقافات، فى المجالات التى لا تعتبر جانباً مهماً من جوانب خبرتهم المهنية. فإذا تناقص باطراد عدد الذين يقرؤون رواية الكبرياء والهوى، وتزايد باطراد عدد الذين يشاهدون الأفلام السينمائية القائمة على هذه

الرواية في التليفيزيون، بدلاً من قراءتها، فالمنطق يقول إن إعادة الكتابة البصرية للرواية سوف يحل فعلياً محل الأصل، أو بالأحرى سوف يقوم بوظيفة الأصل عند الكثير من الناس.

وكلما ازداد اعتماد عملية التكيف الاجتماعي على إعادة الكتابة، وكلما كبر دور الترجمة في بناء صورة ثقافة ما في نظر ثقافة أخرى، ازدادت أهمية معرفة أساليب مسار عملية إعادة الكتابة، ومعرفة أنواع النصوص المترجمة و/أو التي تعاد كتابتها. لماذا تعاد كتابة نصوص معينة و/أو تترجم من دون غيرها؟ وما الغاية من وراء إعادة كتاب نصوص و/أو ترجمتها؟ وما تقنيات الترجمة المستخدمة تحقيقاً لغاية من الغايات؟ إن المترجمين والقائمين بإعادة الكتابة هم الذين يبنون الثقافات على المستوى الأساسي في عصرنا الحالي. فالأمر بسيط وهائل إلى هذا الحد. ولما كان بالغ البساطة ومع ذلك بالغ الأهمية، فإنه أيضاً شفاف، فالعادة ألا يلحظه أحد.

ما الوجهة التالية؟

وهكذا يأتي السؤال الأخير: إلى أين نتجه من هنا؟ ما مسار دراسات الترجمة، المبحث الذي يعتبر من أشد المجالات المشتركة نمواً في التسعينيات، في الألفية الجديدة؟ لسوف يسير في الاتجاهات التي نطلبها، نتيجة استكشافنا لبعض المسائل التي لم يفصل فيها بعد، والأسئلة التي لا تزال تنتظر الإجابة.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن تاريخ الترجمة، لا في الغرب وحسب، بل أيضاً في الثقافات الأخرى. لقد أنجزنا الكثير، ولكننا كلما ازدادنا معرفة ازدادنا قدرة على تحديد الموقع النسبي لممارسات الحاضر، وازدادنا قدرة على إدراك أنها أبينية بنيت، وأنها عارضة مشروطة، لا حقائق ثابتة خالدة شفافة.

وليس من قبيل المصادفة أن كمًا كبيرًا من البحوث المثيرة فى مجال دراسات الترجمة يصدر من الثقافات التى تمر بها حاليًا بمرحلة التطور فى عهد ما بعد الاستعمار. وفى غضون إعادة تقييم العالم لعلاقته "بالأصل" الأوروبى، سيصبح من المحتوم إعادة تقييم مفاهيم الترجمة، وتنقيح قوانين الامتياز المبنية على نماذج ذات مركزية أوروبية.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن عملية المثاقفة فيما بين الثقافات، أو بالأحرى، عن التكافل الحيوى والتعايش الحى ما بين أنواع إعادة الكتابة فى إطار هذه العملية، وعن الطرائق التى تسهم فيها الترجمة، مع النقد، ووضع المنتخبات، وكتابة التاريخ، وتأليف المراجع الكبرى فى بناء صور الكتاب و/أو أعمالهم، ومشاهدة كيف تتحول هذه الصور إلى واقع. ونحن نحتاج أيضًا إلى أن نعرف كيف تقوم إحدى الصور بخلع صورة أخرى، وكيف تتعايش الصور المختلفة للكتاب أنفسهم وأعمالهم وكيف يناقض بعضها بعضًا.

ونحتاج إلى أن نعرف الغاية المخفية وراء بناء هذه الصور، فلماذا قرر فجأة أهل فنلندا مثلاً أنهم فى حاجة إلى ملحمة؟ وهو سؤال يودى بنا إلى ساحة أخرى، تعتبر مجالاً مشتركاً يبشر بخير كثير، ألا وهى ساحة السياسات الثقافية، والتى تتمثل فى سياسات الترجمة وإعادة الكتابة. ولا حاجة بنا إلى أن نقول إن صورة واضع هذه السياسات تبرز بوضوح هنا، خصوصًا عندما يكون واضعها دولة (شمولية) تحاول أن تخلق صورة شاملة لنفسها مستعينة بالصور الجزئية التى تبنيها. والعامل المهم الآخر فى هذا الصدد هو الصيت النسبى للثقافات، مثل الثقافة الرومانية العريقة فى مقابل الثقافة الإنجليزية فى زمن درايدن، مقارنة بالوضع الراهن الذى أصبحت الإنجليزية تشغل فيه موقع اللغة ذات الصيت الداوى فى العالم.

كما نحتاج أيضا إلى أن نعرف المزيد عن النصوص التي تُشكّل الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى، ونحتاج إلى أن نعرفها بطرائق تحاول أن تتغلب على "قُبلة الموت" التي "تطبعها" المناقفة من خلال التماثل، أو أن تتحاشى هذه "القُبلة"! فالشعر الياباني من نوع "هايكو" لا ينتمى لجنس الإيجرام المعروف، والروايات الصينية لها قواعدها الخاصة، ولا ينبغي اختزال الشبكات النصية والفكرية للحضارات الأخرى بحيث تتفق مع نظائرها في الغرب.

ونحتاج إلى أن نكتشف كيف نترجم الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى بطريقة تحفظ على الأقل جزءا من طبيعته الخاصة، من دون أن نخرج له ترجمات لا توفر إلا أقل القليل من المتعة والتسرية إلى الحد الذي يجعل جاذبيته مقصورة على من يقرؤونه لأسباب مهنية. وربما يكون هذا مجالا يحتاج إلى تعاون أشكال مختلفة من إعادة الكتابة، فلنا أن نتصور النص المترجم، مسبقا بمقدمة طويلة نتكفل بتبيان كيف "يعمل" النص الأصلي وحده. وفقا لعناصره الخاصة، في إطار شبكته الخاصة، لا أن نقول للقراء فقط ما "يشبهه" هذا النص أو ما "أقرب ما يشبهه" هذا النص في ثقافات هؤلاء القراء. ومن الأرجح أن تنتهي بنا هذه المحاولة إلى مواجهة حدود الترجمة، وهي مواجهة ضرورية، إذ كيف يشنى لنا، من دون هذا التحدي، أن نتجاوز هذه الحدود يوما ما ونواصل التقدم؟

الفصل الأول

التفكير الصيني والغربي عن الترجمة

أندريه ليفيثير

سأحاول في الصفحات التالية مقارنة التفكير الصيني بالتفكير الغربي عن الترجمة، ومن الواضح أن معرفتي بالمداخل الغربية تفوق إلمامي بالتفكير الصيني في الموضوع، ولكن ما ييمنى أساساً هنا هو الترجمة نفسها في إطارها التاريخي، وذلك - على وجه الدقة - بسبب تزايد عدد الكتب التي تصدر حالياً عن تاريخ الترجمة. ومن ثم فنحن نستطيع الآن الابتعاد عن المدخل المعيارى الذى أعاق رؤيتنا للترجمة زمناً طويلاً.

وكانت الثقافات المختلفة تميل إلى قبول مسألة الترجمة على علاقتها، أو بالأحرى قبول تقنية الترجمة التى كانت شائعة فى مرحلة ما من مراحل تطورها كقضية مسلم بها، ومعادلتها بالترجمة فى ذاتها. وتبين الكتب التى تتناول تاريخ الترجمة فى الغرب بوضوح متزايد أن تقنية الترجمة فى الثقافات الغربية قد تغيرت مراراً على مر القرون، وأن ما كان مقبولاً باعتباره أمراً "واضحاً" فى وقت معين لم يكن يزيد فى الواقع عن مرحلة عابرة. والمسألة المهمة هنا هو أن التحولات والتغيرات فى تقنية الترجمة لم تحدث بصورة عشوائية، بل كانت ذات صلة وثيقة بالطريقة التى توصلت بها الثقافات المختلفة، فى أوقات مختلفة، إلى قبول ظاهرة الترجمة، والتحدى الذى يمثله وجود "الأخر"، والحاجة إلى اختيار

استراتيجية واحدة من بين العديد من الاستراتيجيات الممكنة للتعامل مع ذلك "الأخر". وهكذا بدأنا أخيراً نرى المناهج المختلفة للترجمة، إلى جانب المداخل المختلفة لممارسة الترجمة، باعتبارها عارضة لا دائمة، ومتغيرة لا ثابتة، لأننا بدأنا ندرك أنها قد تغيرت فعلاً على مر القرون. ومن المفارقات أننا إذا قبلنا أن الترجمة عارضة، فسوف نستطيع أن نلقى الضوء على الموقع الذي كانت تشغله على الدوام في تطور الثقافات بل في تعريف الثقافات نفسها. بل سوف يسهل علينا أن ندرك تلك الطبيعة العارضة عند مقارنة مجموعتين من التقاليد بعضهما البعض، فإن مثل هذه المقارنة في اعتقادي قادرة على إلقاء الضوء لا على المجموعتين وحسب، بل أيضاً، في آخر الأمر، على ظاهرة الترجمة نفسها.

ولن أناقش فيما يلي نشاط الترجمة، أي العملية الفعلية التي تؤدي إلى إنتاج نصوص مترجمة في المجال الذي تحدده اللغتان، الصينية والإنجليزية، ولكنني سوف أنظر فيما أود أن أسميه "الممارسة الترجمية" في التقاليد الصينية والإنجليزية. وأقصد بالمصطلح المذكور الممارسة التي تضم إلى ذاتها النشاط الفعلي للترجمة وتتكامل معه، ولكنها تسبق ذلك النشاط بوضع خطوط إرشادية معينة، سواء اتبعها المترجمون الأفراد أو لم يتبعوها، في هذه الخطوط الإرشادية من ثمار التفكير حول عملية الترجمة داخل ثقافة من الثقافات. و"الممارسة الترجمية" تعقب عملية الترجمة، ما دامت تنتهض بدور في استقبال النصوص المترجمة في الثقافة أو في الثقافة التي تقصدها هذه النصوص.

ونقول باختصار إن "الممارسة الترجمية" تمثل إحدى الاستراتيجيات التي نتبكرها إحدى الثقافات للتعامل مع من تعلمنا أن نسميه "الأخر". وهكذا فإن وضع استراتيجية ترجمة يقدم إلينا أيضاً مؤشرات صالحة عن نوع المجتمع الذي يتعامل المرء معه. فإن الصين، على سبيل المثال، لم تضع استراتيجيات ترجمة إلا ثلاث مرات في تاريخها، فكانت المرة الأولى ترجمة الكتب البوذية

المقدسة في الفترة الممتدة تقريبا من القرن الثاني إلى القرن السابع للميلاد، والثانية ترجمة الكتب المسيحية المقدسة ابتداء من القرن السادس عشر للميلاد، والثالثة ترجمة قدر كبير من الفكر والأدب الغربي اعتباراً من القرن التاسع عشر، وهذه الحقيقة ذات دلالة معينة على صورة "الأخر" المهيمنة على الحضارة الصينية، ألا وهي أن "الأخر" لم يكن يعتبر ذا أهمية كبيرة. ولم تكن الصين حالة فريدة في هذا الصدد، كما كان يُنَوَّه أحياناً، فأمامنا مثال أشد تطرفاً ألا وهو اليونان القديمة التي لم تكن تبدو أى اهتمام "بالأخر" ولم تضع أية أفكار عن الترجمة ولم تترجم شيئاً يذكر على الإطلاق.

وإذا شئنا وضع تعميم أولي وأبعد ما يكون عن القطع قلنا: إن الثقافات التي ترى أنها ثقافات رئيسية في العالم الذي ترثه لن تتعامل كثيراً مع "الآخرين"، على الأرجح، إلا إذا أرغمت إرغاماً. وقد أرغمت اليونان على ذلك عندما غزاها الفرس أولاً ونجحت في صد الغزاة، ومن ثم استطاعت أن تتجاهلهم وحسب، ثم أرغمت على ذلك عندما احتلتها جيوش الرومان، وهو ما لم تكن تستطيع تجاهله. ولكن اليونان لم تتعرض إذ ذاك لمعاناة كبيرة لأن الفاتحين كانوا يُعلون من قيمة لغتها وثقافتها. وقد اضطر الصينيون إلى التعامل مع "الأخر" بسبب انتشار البوذية، وهي التي لم تكن تمثل تهديداً لنسيج المجتمع، وكان من الممكن - من ثم - التكيف الثقافي معاً بالشروط التي وضعها المجتمع الصيني الذي استقبلها، وهو ما يتضح لنا لا من أسلوب الترجمة وحسب، بل أيضاً، وبصورة أوضح، من حقيقة أن المفاهيم "الطاوية" [وهي إحدى الديانات الصينية الثلاث القديمة] قد استُخدمت في الترجمات ابتغاء التكيف الثقافي مع المفاهيم البوذية. ولم تختلف القصة اختلافاً كبيراً في القرن التاسع عشر، إذ استطاع المترجمان يان فو، ولين شو، مواصلة الترجمة إلى اللغة الصينية الكلاسيكية، متبعين التقاليد التي وضعها أسلافهما، والترجمة بالمناهج الخاصة بهما. ولكن إلغاء اللغة الصينية الكلاسيكية باعتبارها

لغة التخاطب بين المسؤولين، والأدباء والمتقنين، وما صاحب ذلك من ازدياد النفوذ الغربى فى الصين جعل من المحال تطبيق استراتيجيية الثقاف المذكورة فى القرن العشرين.

والثقافات التى لا تبدى اهتماما كبيرا بالآخر ليست وحسب ثقافات نرى نفسها رئيسية فى هذا الوجود، بل إنها أيضا ثقافات تتمتع بالتجانس النسبى، كما تثبت ذلك حالتا الثقافتين اليونانية والصينية الكلاسيكيتين. فالثقافات المتجانسة نسبيا تميل إلى اعتبار أسلوبها فى العمل الأسلوب الوحيد "بطبيعة الحال"، وهو ما يصبح بطبيعة الحال أيضا "أفضل" أسلوب عند المواجهة مع أساليب أخرى. وحين نقود أمثال هذه الثقافات باستعارة أية عناصر من خارجها، فإنها، من جديد، تضفى عليها طابعها الخاص دون تردد كبير أو مراعاة لقيود كثيرة. وعندما نترجم اللغة الصينية نصوصا كتبها "الأخرون" خارج حدودها، فإنها تترجمها حتى نحل النصوص المترجمة محل ما ترجمت منه وحسب. أى إن الترجمات تشغل مكان الأصول. وتعتبر الترجمات أصولا فى الثقافة إلى الحد الذى تحذف فيه الأم. ول خلف الترجمات، ومن أسباب ذلك التى لا يستيان بها أن العديد من المشاركين فى الثقافة الصينية لا يعرفون لغة الأصل أو لغاته، وهو ما كان يضفى صعوبة بالغة حتى على التحقق مما كان المترجمون يفعلونه فى الواقع.

وتتعلق قضية تجانس إحدى الثقافات أيضا بعدد المشاركين فى هذه الثقافة. كما تتعلق، وبنفس درجة الأهمية، بأسلوب وصفنا لهذه الثقافة. ونرى مرة أخرى أن أوجه التشابه بين الثقافتين الصينية واليونانية الكلاسيكيتين تفيدنا فى هذا الصدد. فعلى امتداد تاريخ الصين، وحتى بداية القرن العشرين، كان عدد الذين يشتركون فعلا فى الثقافة المكتوبة صغيرا، ومن شأن ذلك أيضا المساعدة على إيضاح سبب السهولة النسبية فى الحفاظ على معايير موحدة لما يُعتبر مقبولا لدى ذلك الجمهور. وأيضا بالنسبة لأسلوب الكتابة والألفاظ المستخدمة. ففي اليونان الكلاسيكية، كما

هو معروف، كانت أعداد العبيد تفوق إلى حد بعيد أعداد الرجال الأحرار (ولم تكن النساء مدرجة في هذا فعلاً) الذين يشاركون في الثقافة المكتوبة. ولكن جماهير القراء تطورت بصورة مختلفة في الصين والغرب، فعلى امتداد تقلبات التاريخ استمر اتساع هذه الجماهير في الغرب، على عكس الصين.

وليس من المدهش إذن، على ضوء ما ذكر آنفاً، أن نشاط الترجمة قد نشأ في الغرب في ثقافات غير متجانسة، بل كانت تنسم بالانقسام الداخلي، في الواقع، بسبب الاختلافات اللغوية، أو بسبب درجات معينة من الثنائية اللغوية. ومع ذلك ففي التقاليد الغربية والصينية جسيماً، بدأ نشاط الترجمة، فيما يبدو، بالترجمة الفورية للغة المنطوقة، لا الترجمة التحريرية للنصوص المكتوبة. وهذا منم لسببين على الأقل. الأول، وإن لم يكن الأهم، أن نشاط الترجمة لم تكن له أصول في ترجمة النصوص المقدسة أو حتى النصوص الأدبية، ولكن في ترجمة التواصل الشفاهي المتعلق بالتجارة. وهذه الحال تؤكد دور المفسر (وهو الاسم الذي سوف نطلقه على المترجم مؤقتاً) باعتباره شخصاً أو وسيطاً. كما تؤكد أهمية الموقف الفعلي الذي يحدث فيه التفسير.

وعلى مستوى نشأة الترجمة في التقاليد الصينية والغربية، كان التواصل مباشراً ورد الفعل فوراً إلى درجة أكبر مما حدث في حالات الترجمة اللاحقة. كان المنم أن يفهم المتحدثان بعضهما بعضاً، وكان المترجم التحريري/ الفوري يعتبر أنه أنجز ميمته بنجاح حين يجد أن هذا التفاهم قد وقع فعلاً. وكان من اليسير على المترجم الفوري، بطبيعة الحال، أن يقين مدى الفهم في أى موقف، وكان أيسر ما يمكن في مواقف المعاملات التجارية. ولم يكن المترجم الفوري يملك فى حالات كثيرة، إن أراد النجاح فى عمله، أن يترجم ترجمة حرفية، أى كلمة بكلمة. وفى معظم الحالات كان يقتصر على نقل خلاصة ما يقوله المشاركون فى الحديث إلى المشاركون الآخر، فكان يعدل الموازين والمكاييل بهدوء، ويعدل التوقعات

الثقافية دون جلبة. ولا عجب إذن في أن يبني المترجمون الفوريون لأنفسهم في تلك الأيام، كما لا يزالون يفعلون الآن، حشداً من العملاء استناداً إلى صيتهم، وهو الذي يستند بدوره إلى نجاح أدائهم. ولكن الجانب المهم في هذا هو أن العميل لا يستطيع حقاً أن يحكم على جودة الأداء، بل على نتيجته فقط، فالمترجمون الفوريون الذين ساعدوا على إبرام صفقة رابحة مترجمون ممتازون، بغض النظر عن مدى تشويبههم لما قيل في الواقع. ولا تزال بعض آثار ذلك الموقف القديم من المترجمين قائمة في عبارة هوراس المشيورة (*fidus interpres*) المستخدمة في كتابه فن الشعر حيث لا تعني الصفة (*fidus*) "الأمين مع الأصل أو حتى مع صياغة الأصل"، على نحو ما فُسِّرَتْ به على ضوء التطورات اللاحقة، بل تفيد معنى قريباً من "يعتمد عليه، أي شخص لا يخذلك".

ولم يكن يتاح في عملية الترجمة الأولى المذكورة وقت يكفي للتصحيح، أو لاحتمال العذاب في الترجمة، فما إن تُتْجَز الترجمة حتى ينتهي الأمر. وكان ينظر إليها باعتبارها عارضة وتعتمد على موقف معين. لم تكن تحفر في الحجر، ولا تنقش في الصلصال، على نحو ما تحولت إليه في الحضارة السومرية والأكادية.

والحجة التي أسوقها تقول إن التقاليد الصينية والغربية قد تطورت مبتعدة عن موقف الترجمة الفورية الأولى في اتجاهين مختلفان اختلافاً شاسعاً، وربما كانا يتناقضان تناقضاً تاماً. إذ إن التقاليد الصينية - وهي التي أسمح لها بأن تنتهي، في حدود ما يرمى إليه هذا البحث، بترجمات المترجمين يان فو ولي شوه في القرن التاسع عشر - كانت تميل، بصفة عامة، إلى البقاء قريباً من حالة الترجمة الفورية. وهكذا فإنها تولى أهمية أقل نسبياً للترجمة "الأمينة" التي غدت من الأفكار الرئيسية في التفكير عن الترجمة الذي نشأ في الغرب.

ولا شك أن ابتعاد الغرب بهذه الصورة الجذرية عن موقف الترجمة الفورية له أسباب كثيرة، ويورد فيرمير في تاريخه للترجمة في الغرب ثلاثة أسباب،

أولياً أن المجتمع الذي نشأت فيه الترجمة في الغرب، المجتمع السومري والأكادي، كان ثنائي اللغة بدايةً، وغير متجانس. وكانت الحضارة السومرية التي ازدهرت مبكراً من نحو منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، سرعان ما سقطت (ولم تقم لها قائمة بعد عام ٢٠٢٤ ق م تقريباً) على أيدي الأكاديين، ولكن اللغة السومرية استمرت تستخدم زمناً طويلاً بعد ذلك باعتبارها اللغة التي كتبت بها النصوص المقدسة، واللغة المستعملة في نقل المعلومات. ومن ثم كانت الحاجة إلى الترجمة واضحة. ولكن الترجمة لم تكن سهلة، لأن اللغة السومرية التي لم يربطها الباحثون بأية لغة معروفة أخرى، واللغة الأكادية، وهي من اللغات السامية، كانتا مختلفان اختلافاً شاسعاً، ولم يكن ذلك حال الصينية الكلاسيكية وصورها غير المعتمدة، ولا حال شتى اللهجات المنطوقة في اليونان إبان العصر الكلاسيكي.

ومن جديد نرى أن القضية تتعلق بما هو أكثر من مجرد الاختلاف بين اللغتين ودرجة الصعوبة في الترجمة. فلما كانت اللغتان، على الرغم من اختلافاتهما، قد استمر استعمالهما جنباً إلى جنب، ولما كانت اللغة السومرية قد استمر اعتبارها اللغة ذات الصيت والمهابة، في حين أن اللغة الأكادية كانت الأكثر استعمالاً في شئون الحياة اليومية، فإن الأصول السومرية للترجمات الأكادية لم تختفِ اختفاءً كاملاً من الوعي بالثقافة كلها. فالواقع أن العكس هو الذي حدث، إذ ظل الأصل دائماً قائماً باعتباره المحك "اللازمي"، وظل يتميز بالمرتبة العليا والطابع الكهنوتي الخاص كلما قورنت الترجمة بالأصل. ويقول فيرمير إن الترجمة لم يقصد بها في يوم من الأيام أن تحل محل الأصل، بل مجرد استكماله، وذلك فقط بالنسبة للذين لا يستطيعون قراءة الأصل، وقد أسيمت هذه الحقيقة في الحكم بمرتبة اجتماعية وثقافية منخفضة على الترجمة والمترجم.

ولكن هذا القول يحتاج إلى بعض التعديل. فما دامت الترجمة في معظم حالاتها فورية، فإن المترجم/ المترجم الفوري كان يعرض مهاراته علناً، ويتمتع

بمكانة اجتماعية عليا، لسبب لا يستيان به وهو قدرته على التحول من لغة إلى لغة أخرى. ومن ثم على التلطف بحروف لآبد أنها بدت قريبة من التعاويذ السحرية فى أسمع الذين لا يعرفون اللغة أو اللغات التى يتكلمها فى لحظة من اللحظات، ولآبد أنهم كانوا ينزلونه منزلة قريبة على الأقل من منزلة السحرة إن لم ينزلوه فعلاً منزلة الساحر. ولم تنخفض مكانة المترجم فى الغرب إلا بسبب نشأة مفهوم الترجمة الآمينة، وهو الذى أوجد مفهوم الترجمة باعتبارها تغيير الشفرة اللغوية. ومن اليسير أن ندرك السبب، ألا وهو إن كل فرد يستطيع مضاهاة الكلمات اعتماداً على القوائم ثنائية اللغة. ولكن النص المترجم ظل دائماً، منذ أيام الحضارتين السومرية والآكادية ما يسميه الألمان (Fremdköreper) أى الجسد الغربى فى اللغة المستقبلية له، لأنه كان يتميز دائماً بأنه ترجمة، كما ظل الأصل أيضاً جسماً غربياً، على الدوام، فى الثقافة كلها، لأنه ظل بعيداً عن أفهام معظم الناس الذى كانوا، على أية حال، منتمين إلى تلك الثقافة.

وقد يبدو التشابه مع الصين خلافاً للوهلة الأولى، ولكنه تشابه سطحى فى أحسن حالاته، للأسباب المذكورة آنفاً. وأما التشابه الحقيقى فهو أولاً مع العصور الوسطى الأوروبية، وثانياً مع أوروبا، وبعدها مع بقية العالم- تدريجياً- بعد عصر النهضة. فى العصور الوسطى كانت اللاتينية تشغل مكانة شبيهة باللغة السومرية، أى لغة الصيت، والمهابة، وكانت شتى اللهجات القومية المحلية، التى كانت تسمى آنذاً أيضاً (vernaculars) أى اللهجات العامية، والكلمة تعنى حرفياً "لغات العبيد"، وهو ما يفصح بوضوح عن مكانتها الثقافية المضمرة، تشغل موقعاً شبيهاً بموقع اللغة الآكادية. وأما بعد عصر النهضة وفى القرون التالية فلم تعد اللاتينية لغة الصيت والمهابة، وتدرجياً حلت محلها اللغة الفرنسية أولاً، ثم الإنجليزية، ولكن المعادلة الأساسية ظلت كما هى، خارج فرنسا وإنجلترا بطبيعة الحال.

ولكننا نجد وجهاً آخر للتشابه ينطبق على الصين، مثلما ينطبق على الحضارة السومرية/ الأكادية وعلى أوروبا في العصور الوسطى وما بعد عصر النهضة. ففي كل ثقافة من هذه الثقافات كانت توجد طبقة من "المتأدبين" - كانت تقتصر أولاً على الكيان، ثم غدت تضم الكيان والنساج ومن يمكن أن نطلق عليهم اليوم، بصفة عامة و"توعّية" صفة "المتقّين"، وهم الذين كانت لهم مصالح مكتسبة في الاحتفاظ بلغة الصيت والمهابة لأنفسهم لأنها كانت تمكنهم من الوصول إلى السلطة، وإبعاد تلك السلطة عن الغالبية العظمى الذين لم يكونوا يتمتعون بالمقدرة ذاتها. وأما الاختلاف الأكبر فهو أنه بينما انهار النظام السومري/ الأكادي بعد نحو عشرة قرون، وانهارت شتى النظم الأوروبية بسرعة أكبر، فإن النظام الصيني ظل صامداً فترة أطول كثيراً، إذ كتب له البقاء بعد انهيار أشكال منفصلة من التنظيم السياسي، مثل نظم الأسرات الحاكمة، وظل في هيمنته حتى بداية القرن العشرين.

ويجوز لنا أن نقول إنه بينما تمكن النظام الصيني الذي كان يكفل الهيمنة السياسية والثقافية للغة الصيت والمهابة حتى مطلع القرن العشرين بالصورة نفسها إلى حد ما، حتى انهار فجأة من الداخل، فإن محاولات قيام نظام مشابه في الغرب لم تلق إلا نجاحاً يزداد تضاداً له باطراد. وعلى الرغم من أن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية حاولت أن يكون الكتاب المقدس، وهو نصها المقدس، غير مناح بغير اللغة اللاتينية في أوروبا الغربية، فقد ظهرت ترجمات جزئية له بعدة لغات قومية في نحو عام ١٠٠٠، مما طعن في هيمنة اللغة اللاتينية. ولم تكن اللغات التي خلفت اللغة اللاتينية في الصيت والمهابة مثل الفرنسية والإنجليزية تتمتع بسلطة تحديد توزيعها إلى أي درجة تقارب سلطة اللغة الصينية الكلاسيكية.

وكان مما أعان الترجمة في الثقافة السومرية/ الأكادية أن النغنين كانتا تستخدمان نظام الكتابة نفسه، ألا وهو نظام الحروف المسمارية [الآشورية القديمة] التي اخترعها السومريون. فمجموعة العلامة نفسها كان تعني "البيت" في اللغتين

السومرية والأكادية، ولكنها كانت تنطق "جال" بالسومرية، وتنطق "بيتو" بالأكادية. وعلى غرار ذلك نجد أن رقم (5) ينطق إلى هذا اليوم و(وو) بلغة ماندارين الصينية وينطق (نج) بالكانتونية الصينية.

ومع ذلك فإن وجود نظام الكتابة المشترك المشار إليه نفسه يؤدي بصورة غير مباشرة إلى السبب الأول الذي يورده فيرمير لابتعاد الغرب ابتعاداً جذرياً عن حالة الترجمة الفورية، ألا وهو ظهور الكلمة المفردة باعتبارها وحدة الترجمة. ويعزو فيرمير هذا الظهور إلى وضع قوائم للألفاظ بالسومرية/ الأكادية. ولما كانت الثقافة السومرية/ الأكادية ثنائية اللغة، فقد كانت قوائم الألفاظ المذكورة ثنائية اللغة بطبيعة الحال، وكانت قد وضعت قبل وضع أول معجم صيني، وهو "شو-وين" الذي وضعه "هسو شو"، بعدة قرون. وعلى الرغم من أن قوائم الألفاظ المذكورة كانت مقصورة على الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية والكلمات اللازمة لنقل المعرفة، فإن تجميعها في ذاته، كان يكفي، حسبما يقول فيرمير، لتركيز الاهتمام بالكلمة بالمعنى الذي ذكرته آنفاً.

ولكن ظهور الكلمة باعتبارها وحدة الترجمة لم يكن في ذاته مسؤولاً عن الانشقاق الجذري بين التفكير الصيني والتفكير الغربي في الترجمة، بقدر ما كان السبب راجعاً إلى ما صاحب ذلك من نزاع الكلمة من سياقها. ومعنى هذا أنه ما إن تكتب الكلمة، حتى يتسنى لك معادلتها بكلمة أخرى، أي إنه ما دام من الممكن تجريدنا من الموقف الفعلي الذي يتخاطب فيه متحدثان من خلال مترجم تحريري/ فوري فإن من الجائز لهذا المترجم أن يقنع بمجرد المقابلة بين الألفاظ، بغض النظر عما إن كانت هذه الألفاظ مناسبة لمواقعها الجديدة أو لا، ويزيد من ترجيح هذا أنه لن يواجه أي رد فعل مباشر من المتحدثين، فيما الآن غائبان، وقد يقومان في أفضل الأحوال بانتقاد الترجمة بعد فترة (طويلة) وهو عامل من شأنه تقليل تأثير رد الفعل في المترجم.

ويقول فيرمير إن السبب الثاني لظهور الأمانة باعتبارها المعيار السائد للتفكير الغربى في الموضوع يكمن فى مماهة الوحدة النحوية، أى "الكلمة"، بالصورة التى اكتشفت بها فى الثقافة السومرية/ الأكادية، بالمفهوم الأفلاطونى الذى يسمى "لوجوس"، ولا شك أنه مما ساعد على ذلك وأعانه أن تلك الوحدة النحوية أى "الكلمة"، كان يشار إليها فى اللغة اليونانية الكلاسيكية بلفظ "لوجوس" أيضاً. ويقول فيرمير "طرح المدلول الذى تستعمل الكلمة فى الإشارة إليه "موضوعياً" باعتباره شيئاً لا يتغير، أى باعتباره العنصر الثالث أو الوسيط فى المقارنة، وهو ما كان يسمى (*tertium comparationis*) الذى يظل كما هو متجاوزاً جميع اللغات المفردة. وهكذا أصبحت الترجمة تحويلاً للشفرات اللغوية" (فيرمير، ١٩٩٢).

وهكذا أصبحت الترجمة فى الغرب تتحصر فى تحويل الشفرات اللغوية، بصورة مستقلة عن أى موقف معين، وبغض النظر عن أى قراء معينين، بدرجة زادت كثيراً عن حالها فى الصين فى أى يوم من الأيام، حيث يستمر ما يسميه فيرمير "بلاغة التفكير الوظيفية" (فيرمير ١٩٩٢). فالترجمون الصينيون كانوا يترجمون واضعين جمهوراً معيناً نصب أعينهم، وكانوا يُكَيِّفُون ترجماتهم بلاغياً لتناسب ذلك الجمهور. وربما وجدنا أنصع مثال على الجانب السلبي لهذا المنهج فى عبارة "يان فو" الشهيرة التى تقول إنه لو قدر للذين لم يقرأوا الكلاسيكيات الصينية أن يقرأوا ترجماته لها فلن يفهموها، وإن كان ذلك "عيب القراء، ولا ذنب للمترجم فى هذا" (فيرمير ١٩٩٢) لأن هؤلاء القراء ليسوا القراء الذين صاغ المترجم ترجماته بلاغياً من أجلهم. ومما له دلالة أن وجود هؤلاء القراء يعنى اتساع نطاق الجمهور عما كان عليه قروناً عديدة.

وإذن فإن فكرة "لوجوس" الأفلاطونية أدت إلى تخفيض قيمة "الملاءمة"، أو ما كانت بلاغة الأسلاف فى الغرب الكلاسيكى تسميه (*to prepon*) باليونانية،

وهو ما ينحصر بنور كبير إلى حد ما في كتاب فيرمير، ويعنى كل ما هو ملائم لموقف معين. والمعنى المضمّر عدم وجود حقيقة "مطلقة"، وأن الحقيقة دائمة، على الأقل إلى درجة معينة، تتوقف على الموقف الراهن، أو إن شئنا التعبير عن ذلك بمصطلح علم اللغة قلنا إنه إذا كانت للألفاظ معان يمكن تثبيتها في قوائم للألفاظ فإن هذه الألفاظ لا تكتسب معانيها الفعلية إلا في موقف معين.

وزاد من تدعيم تركيز الغرب على الكلمة تحول آخر لمفهوم "لوجوس" الأفلاطوني، أي تحوله من مفهوم تجريدي إلى صورة مجسدة، إذ إن "الوسيط الثالث" أي (tertium comparationis) المجرد قد اندمج في مفهوم "يهوه" العبراني، وأتى زمن الإيمان بالإله المسيحي.

ولا بد من تأكيدنا الشديد أن الإله المسيحي، مثل نظيره العبراني، يتمتع بالرحمة وبالصرامة في الوقت نفسه، ومعنى ذلك استحالة الاستهانة بغضبه، خصوصاً من جانب المترجمين الذين يحاولون ترجمة كلماته المكتوبة في النصوص المقدسة. وهكذا فإن السلطة القصوى التي ينبغي على المترجم الغربي للنصوص المقدسة أن يعمل حسابها سلطة الإله نفسه، والسلطة التي لديه لا تقتصر على سلطة الحياة والموت، ولكنها سلطة تتجاوز الموت نفسه ويمكن أن تدخله الجنة أو تلقيه في الجحيم. وغنى عن البيان أن "الحضور الأقصى" وراء النصوص المقدسة البوذية، ألا وهو البوذا نفسه، يختلف اختلافاً شاسعاً عن الإله المسيحي في هذا الصدد. وربما كان ذلك قادراً، إلى حد ما، على أن يوضح لنا لماذا يقل التفكير الصيني عن الترجمة عن نظيره المسيحي في الشعور بالقلق والإحساس بالذنب. فلقد تعلم مترجمو الكتب البوذية المقدسة في وقت مبكر أن يتعاشوا مع الواقع الذي يقول إن ترجماتهم من صنع البشر وإنها لن تصل إلى الكمال بالضرورة. ولا نجد ما يقارب هدوء البال المذكور نفسه على الإطلاق في التفكير الغربي عن الترجمة.

كان يوزيببوس هيرونيوموس (القديس جيروم) يؤمن إيماناً راسخاً، مع أسلافه ومن ينتقصون من قدره، بأن الكتب المقدسة التي يترجمونها كانت موحى بها من الإله نفسه، وكانت من ثم صحيحة لا يرقى إليها أدنى شك، ويجب أن تترجم إلى اللغة المستهدفة دون تغيير إن شئنا المثالية، أو بأقل تغيير ممكن في الواقع العملي. فإذا قبلنا هذا الكلام بمعناه الحرفي، وهو المعنى الذي ظل سائداً في الغرب ردخاً طويلاً من الزمن، وقطعاً في ترجمة الكتاب المقدس التي أصبحت بدورها المحك الذي تقاس به شتى أنواع الترجمة الأخرى، وجدنا أنه يمثل مطلباً مستحيل التحقيق.

وقد يفسر لنا هذا سبب نغمة الاعتذار الأساسية التي نجدها في الكثير من المقدمات المرفقة بالترجمات في التقاليد الغربية، فلقد شهدنا مترجماً بعد مترجم يبدأ بإقرار استحالة المهمة التي سيقوم بها، ثم ينتقل إلى الإفراط في الاعتذار عن عجزه عن أداء هذه المهمة المستحيلة.

وهذا التعارض الجوهرى بين التراثين هو الذى مكّن التفكير الصينى عن الترجمة من وضع نصوصه الأصلية فى سياقها التاريخى، بطرائق لم يتمكن التفكير الغربى عن الترجمة من تحقيقها يوماً ما، ما دامت ترجمة الكتاب المقدس قائمة فى المجال اللاهوتى. ولن نجد فى المراحل المبكرة للتقاليد الغربية عبارة ترجع صدى عبارة "داو أن" التى تقول إن على "القديس أن يقدم مواعظه وفقاً لأعراف زمانه. فالأعراف تتغير على مر الزمن" (الكتاب ٥٥، ٥٢).

ولهذا السبب نفسه، كان من المحال، دون مبالغة، أن يحاكي القديس جيروم استراتيجىة المترجمين الصينيين للكتب البوذية المقدسة، وهى التى كانوا يطبقونها منذ أيام "زى قيان"، أى باستعارة بعض المفاهيم من كتابات "لاوتسو" [مؤسس الطاوية] ابتغاء التكيف الثقافى للمفاهيم البوذية عند نقلها إلى اللغة الصينية، حتى وإن كان بعض آباء الكنيسة الآخرين قد سبقوه إلى أداء شىء مشابه

إلى حد بعيد، عندما حققوا (ما كانوا يرجون أن يكون) مزيجاً متوازناً بين التقاليد البازغة للمسيحية، على نحو ما وضعها القديس بولس والمسيح نفسه، وبين الفلسفة اليونانية التي كانوا يألّفونها منذ طفولتهم. وكانوا يقدمون ذلك في صورة تعليق، أو بحث، أو صورة أخرى من صور الكتاب حول النص، ولكنهم لم يكونوا يتصورون قط أن يفعلوا ذلك في نطاق الترجمة، إذ إن ذلك يمكن اعتباره تغييراً في النص، خصوصاً بعد أن ثبتت الصورة المعتمدة لنص الكتاب المقدس، ولم يكن ذلك قد سبق قيام "داو آن" بتثبيت النص المعتمد للنصوص البوذية المقدسة بزمان طويل.

ولا يفهم من كلامي، بطبيعة الحال، أن أى مترجم فى الغرب يقوم الآن بترجمة الشعر أو دليل استعمال الكمبيوتر وقد وضع فى ذهنه صورة للإله المنتقم الجبار، أو أن نظيره الصينى يشعر باطمئنان أكبر عند أدائه المهمة نفسها لأنه واثق أن البوذا سوف يبدى الرحمة آخر الأمر قبل الموت أو بعده. ولكننى أقول إن هذه المواقف كانت من بين عوامل متعددة قائمة فى أصل التفكير فى الترجمة فى الصين وفى الغرب، وبأنها كانت ذات تأثير فى تشكيل تقاليد التفكير فى الترجمة، وبأنها لا تزال تحيا، مهما يكن طابعها العلمانى اليوم، فى جانب كبير من التفكير حول الترجمة اليوم.

فلننعم النظر الآن فى ترجمة الكتب المقدسة، فى الصين وفى الغرب، ألا وهى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، وترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية من المصادر اليونانية، والعبرية، وهى التى قام بها القديس جيروم.

فإذا بدأنا بمنهج الترجمة، وجدنا أن أول اختلاف واضح بين المشروعين هو أنه عندما تُرجمت النصوص البوذية أول مرة إلى اللغة الصينية، لم تكن تتوافر نصوص مكتوبة تذكر، وأما النصوص المتوافرة فكان من الممكن أن تكون قد

كُتبت بلغات آسيا الوسطى واللغات الهندية مثل السنسكريتية. واللغة التي كانت مكتوبة هنا أقل أهمية من الحقيقة الساطعة التي تقول إن الوسيط المستعمل في نقل النصوص المقدسة يرتبط ارتباطاً لا تنفصم عراه بما أسميته الترجمة الفورية، على الرغم من أن النصوص التي تُلْقَى على السامعين قد كُتبت بعد ذلك في مرحلة التسجيل للترجمة الفورية. وأما چيروم فقد كان يعمل استناداً إلى وثائق مكتوبة، ووجد نفسه في موقف الترجمة التحريرية منذ البداية. ومن الواضح أن التمييز بين الحاليين لم يستمر، كما إن الفصل بينهما لم يكن حاسماً، إذ إن النصوص المكتوبة للكتب البوذية المقدسة أصبحت متاحة، تدريجياً، للترجمة إلى اللغة الصينية، ولكن حتى نقول، من جديد، إن المحاولة الأولى لأداء شيء ما لابد أن تتشئ تقليداً، وإن هذه التقاليد تعتبر من أسباب الاختلاف بين التفكير حول الترجمة في الصين وفي الغرب.

وربما كان أنصع اختلاف بين التراثين يتمثل في التعارض ما بين "الأمانة" و"الحرية" في الترجمة، وهو الذي ابتلى به التفكير الغربي في الموضوع منذ عهد شيشيرون، ولم تود ترجمة الكتاب المقدس إلا إلى ثقافته، وهو الذي تخلو منه التقاليد الصينية، فيما يبدو، إلى حد بعيد. وكانت الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية تتميز، بطبيعة الحال، بما يشار إليه بتعبير الأسلوب "البسيط"، أو "وين"، ولكن السبب الأساسي كان يرجع إلى أن أوائل المبشرين البوذيين، مثل "آن شيجاو" وهو من قبيلة پارثيا، ومثل "زي لوجياتشان"، من قبيلة سقثيا، الذين ترجموا تلك النصوص، لم يكونوا يجيدون اللغة الصينية الإجابة المطلوبة.

وربما كانت أكبر مفارقة تكشف عنها المقارنة بين أسلوب التفكير حول الترجمة، وهي أن الأسلوب البسيط، "وين"، الذي تخلق عنه المترجمون الصينيون بعد جيل واحد، أو بعد جيلين على الأكثر، يشبه الأسلوب الذي استخدمه يوزيبوس

هبرونيموس في ترجمته للكتاب المقدس، فهي ترجمة زاهرة بنقل صور الكلمات من العبرية كما هي، وبأبنية للجمل على غرار أبنيتها في اليونانية، وإلى حد أقل في العبرية، وكانت هاتان على وجه الدقة الظاهرتين الترجميتين اللتين اختلفتا من الترجمات إلى اللغة الصينية بمجرد أن تولى الصينيون أنفسهم القيام، أساساً، بالترجمة، وذلك منذ عهد "زى قيان". وأما بعد "زى قيان"، فقد كانت الترجمات تتميز برشاقة الأسلوب، أو "زى"، وهو الذى يلائم الإبداع الأدبى، ولا شك أن السبب كان إدراك المترجمين أن ذلك هو الأسلوب الوحيد الذى يمكن احترامه وأخذ مأخذ الجد فى أوساط الجميور المستهدف من المسؤولين والأدباء والمتقنين. وقد ظل هذا أسلوب الترجمة المعتمد حتى أخلت اللغة الصينية الكلاسيكية مكانها للصينية المنطوقة أيضاً باعتبارها لغة التواصل بين فئات النخبة فى بداية القرن العشرين.

ومن الاختلافات البارزة الأخرى بين الترائين، وهى التى نتضح لنا على الفور، أن التقاليد الصينية تؤكد ما نسميه اليوم "عمل الفريق"، وهو المفهوم الذى تنفر منه التقاليد الغربية. ومن المعروف أن الترجمات الأولى للنصوص اليونانية المقدسة إلى اللغة الصينية قد وُضعت فى ثلاث مراحل منفصلة. كانت المرحلة الأولى، وهى التى تسمى كوشو، مرحلة الترجمة الفورية أى الشفاهية للنص التى كانت كثيراً ما تكتب أثناء الترجمة نفسها. وكانت المرحلة الثانية، التى تسمى شوانيان، مرحلة التلقين الشفاهى والنقل والإلقاء. وكانت المرحلة الثالثة، التى تسمى بيشو، مرحلة الكتابة باللغة الصينية. ولم تكن الترجمة فى الصين إذن، منذ البداية، العمل المقصور على فرد واحد يعمل دون مشاركة أحد، كما كانت الحال أساساً فى الغرب. والواقع أن "عمل الفريق" تحول إلى نظام ثابت يشترك فى أدائه اثنا عشر شخصاً مختلفاً، لكل منهم لقب خاص، ويقومون معاً بأداء اثنتى عشرة مهمة مختلفة.

ومن المشهور أيضا أن جيروم كان يعمل مع مجموعة من المساعدين، محيطًا نفسه في معزله بمدينة بيت لحم بالرهبان والنبيات الرومانيات، لكننا نشك في أنه عين مساعديه عددًا يقارب العدد الذي كان كوماناجيفا يستعين به. وقيل إنه بلغ ٨٠٠ شخص. وفي حدود ما نحدث عما كان يجري في معزل جيروم، في بيت لحم، وهو المعادل "لحديقة انبال الخافي" التي أُنشئت في مدينة شانجان برعاية فوجيان، قبل أن يبدأ جيروم ترجمته للكتاب المقدس بثلاث سنوات، كسان جيروم يستخدم مساعديه باعتبارهم معاجم بشرية أكثر من كونهم شركاء له في الكتابة الفعلية للنص المترجم.

ومن المفضل إلى أقصى حد أن يزعم أن الفوارق بين التفكيرين الصينى والغربى عن الترجمة يمكن اختزالها في مجرد المنهج المتبع، إذ نجد إلى جانب هذا أمرًا ربما يزيد في أهميته عن المنهج، وإن كان لا ينبغي التهور من تأثير أية تقاليد بعد إرسائها. ألا وهو دور النص المترجم في الثقافة المستقبلية له. فأما في الثقافة الصينية فكانت القضية قد حُسمت في وقت مبكر نسبيًا، كما ذكرنا آنفاً، ولم يكن أحد يرجع إلى الماضى رجوعاً يذكر، أو يرجع إليه على الإطلاق، بعد حسم القضية، إذ إن النص الجديد، الترجمة، قُدِّرَ له أن يحلَّ في الثقافة المستقبلية محلَّ النص القديم، وأن يقوم بوظيفته، وقد قام بها فعلاً، سواء أكانت الترجمة دقيقة أم لا.

كما كانت التقاليد الصينية تتسم بظاهرة أخرى، على الأقل منذ "زى قيان"، ألا وهي أن الشكل كان دائماً يعادل المضمون في الأهمية، وذلك مع مراعاة شرط قد يكون ذا أهمية أكبر، ألا وهو أن "شكل" الترجمة لابد أن يكون شكلاً صينياً، لا شكلاً يحاول أن ينقل ولو إحياءً عابراً بشكل الأصل. ولم يحدث ذلك إلا عندما اقتربت التقاليد الصينية من نهايتها، وبعد ذلك، لا قبله، حاول بعض الشعراء مثل "فنج شى" محاولة استيعاب الشكل الغربى للسونية مثلاً في اللغة الصينية.

وأما في التقاليد الغربية، من ناحية أخرى، فقد كان المعتاد اعتبار الشكل أقل أهمية من المضمون، خصوصاً في حالة ترجمة الكتاب المقدس، حيث لم ينهض المفهوم الصينى لرشاقة الأسلوب، ويسمونه "يا"، بأى دور مهم. ولم يصبح مفهوم "يا" مفهوماً سائداً في التقاليد الغربية؛ لأن الترجمة في إطار تلك التقاليد لا يُفترض فيها الحلول محل نص آخر، ولا يقصد بها قطعاً طمس النص الأصلي الذى يواصل احتفاظه بحضوره خلف الترجمة أو متجاوزاً إياها، فهو دائماً قائم باعتباره المحك، بل - وهو الأهم - يحتفظ بسلطته القصوى. ونقول بتعبير آخر إن الترجمة لا تقوم أبداً باعتبارها نصّاً مستقلاً، باستثناءات نادرة، والمترجم مضطر دائماً إلى النظر من فوق كتفه إلى الأصل. ويفسر لنا هذا سر تكرار ترجمة النصوص فى الماضى والحاضر، فى الغرب، أو بالأحرى فى شتى التقاليد الغربية، إلا حين تحظى بعض الترجمات بالرضى فتعامل معاملة الأصل تقريباً.

وهذا، على وجه الدقة، ما حدث فى ترجمة جيروم للكتاب المقدس إلى اللغة اللاتينية (وهى التى كانت تمثل أيضاً، وإلى حد ما، تنقيحاً لترجمات سابقة) وأصبحت تعرف باسم الترجمة "الشعبية" أى (the Vulgate) وأعلن أنها الصورة الرسمية للكتاب المقدس للكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ومثل هذا الإقرار من جانب السلطة يزيد من دعم غموض مكانة هذه الترجمة، بحيث يمكن رفع منزلتها لتصل إلى مرتبة الأصل، حتى وإن تكن أساساً ترجمة. ويوضح هذا أيضاً سبب القيود الشديدة المفروضة على الترجمة فى الغرب، وكان ذلك على وجه الدقة لأنها كانت تعتبر أيضاً موطن الضعف المحتمل فى هيكل السلطة. إذ ما عسى أن يكون عليه الحال لو اتضح أن النص الذى يمثل أساس ثقافة ما يتسم بوجود أخطاء ولو فى بعض أجزائه على الأقل؟ إن وجود مثل هذه الأخطاء فيه قد يؤدى إلى تقويض أسس السلطة ذاتها. ولا عجب إذن أن حاولت الكنيسة الكاثوليكية إثناء المترجمين (بالتخويف) ومنعهم (بالقسر والإعدام) من وضع ترجمات للنص المذكور إلى

اللغات القومية المختلفة فى أوروبا. أو إجراء أية تعديلات تنقيحية لهذا النص نفسه فترة لا تقل عن عشرة قرون، وإن لم تصادف النجاح الكامل فى تحقيق هذه الغاية.

ومن الواضح أن السلطة قامت بدور معين فى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، ويذكرنا الباحثون بعبارة "داوآن" التى تقول ما معناه "إن قضية البوذية لن تتقدم من دون دعم الملك لها". ولكن، خلافا لما حدث فى الغرب، نجد أن ترجمة النصوص البوذية المقدسة فقدت رعاية الدولة لها فى الصين بعد نحو ثلاثمائة سنة، وأن الدعم الرسمى لنص الكتاب المقدس المذكور، على الأقل من جانب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لا يزال قائما إلى اليوم. والواقع يقول إن النص المذكور ظل قائما دون أن يطعن أحد فيه حتى القرن السادس عشر، عندما نشر إرازموس ترجمته "للعيد الجديد"، وإن كان قد اشترط ألا يقرأ ترجمته إلا العلماء، وأن تظل الترجمة "الشعبية" سارية بين أيدى الناس.

ولم تكن الترجمات الغربية الأولى للكتاب المقدس إلى اللغات القومية المختلفة فى أوروبا تضع الأصل فى موقعه التاريخى إلا حين تخرج عن نطاق اللاهوت وتدخل فى مجالات الأدب. فكانت عندما تكف عن التظاهر بالترجمة بالمعنى الدقيق لتحويل الشفرة اللغوية، كما يسميها فيرمير، تصبح بمثابة إعادة سرد "لملاحم الكتاب المقدس"، على نحو ما يطلق عليها فى كتب التاريخ المكتوبة بالإنجليزية القديمة، وأدب اللغة الألمانية الرسمية القديمة. ويتضح هنا من جديد مدى التشابه مع التقاليد الصينية، على نحو ما يحدث كثيرا عند المقارنة مع بعض عناصر التقاليد الغربية التى لم تصل قط إلى حد السيادة، أو التى كانت سيادتها قصيرة العمر نسبيا. وربما كان أقرب نوع إلى التقاليد الصينية فى الغرب هو ما حدث خلال الفترة القصيرة التى سادت فيها فى فرنسا موجة ترجمات "الخيالة الجميلة"، والمؤكد أن هذا النمط من الترجمة لم يشع إلا خارج النطاق الدينى/اللاهوتى، ولكن سيادته كانت تعتمد على موقف شبيه بالموقف السائد فى التقاليد

الصينية، أى اعتبار ثقافتها الثقافة الرئيسية، وما يصاحب ذلك من التكييف الثقافى "لآخر" على ضوء هذه الثقافة وحدها. وأما المثل الأعلى للترجمة التى لا تتغير لكلمة الإله، لأنها كلمة الإله، فما زال يعيش إلى الآن فى الغرب فى صورة مفهوم الترجمة الآمنة.

ما الذى يمكن أن ندلنا عليه مقارنةً مثل المقارنة التى حاولت هنا إجراءها عن ظاهرة الترجمة فى ذاتها؟ الأمر الأول والأوضح أن الترجمة تمثل مجالاً يتسم بسعة شديدة وبفوق إلى حد بعيد مجرد النشاط التقنى للترجمة. وإذا شئنا التعبير بكلمات أشد صرامة قلنا إن تأثير اللغة فى الترجمة تأثير هامشى وحسب، فهو فى أفضل حالاته يعادل تغيير الشفرة. فالواقع أن العوامل التى تشكل أسلوب تحديد إحدى الثقافات للترجمة عندها عوامل مستقلة عن اللغة، فيما يبدو، ولكنها مرتبطة بالثقافة إلى حد بعيد. وهذه العوامل تتضمن السلطة، سواء كانت فى أيدى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو فى أيدى أباطرة أسرات "هان"، أو "موى" أو "تانج". وأيضاً الصورة الذاتية للثقافة، ودرجة تجانس ثقافة ما أو عدم تجانسها، وربما كان أقوى هذه العوامل كلها يتمثل فى أمر أتردد فى الاعتراف به بعد هذا العرض المسهب فى إطار رصد الأنساب المقارنة، ألا وهو المصادفة! أفليس لنا أن نقاسم عما كان يمكن أن يكون عليه الحال لو أن المترجمين الصينيين للنصوص البوذية المقدسة كانت لديهم نصوص مكتوبة يعالجونها منذ البداية؟

ملاحظة:

١- أود أن أقول إننى أدين بدين كبير إلى شخصين فيما كتبتَه. الأول زميلى الألمانى هانز چ. فيرمير، الذى وضع تاريخاً للترجمة يشهد بتبصره الشديد ويميزه إلى حد ما عن غيره، وهو الذى يسميه تاريخ الترجمة فى

الغرب، إذ جعلنى هذا الكتاب أفكر - وفى بعض الحالات أعيد التفكير - فى الكثير من القضايا الجوهرية المرتبطة بالموضوع المطروح. والآخر طالب دراسات عليا عندى يدعى يان يانج، وهو أصلاً من شنغهاى ويعمل حالياً فى مدينة أوستن، إذ إن رسالته للدكتوراه عن التفكير الصينى حول الترجمة قدمت لى نظرات ثاقبة جديدة.

الفصل الثانى

متى لا تكون الترجمة ترجمة؟

سوزان باسنيت

يزداد التركيز باطراد على استكشاف العلاقة بين ما يسمى "الترجمة" وما يسمى "الأصل" فى المناظرات حديثة العهد حول الترجمة، وهى مناظرات تتعلق حتمًا بقضايا السلطة والقوة، ويتجه تيار فكرى معين بصورة تقليدية إلى اعتبار الترجمة انتهاكًا، أو خيانة، أو أنها نسخة أقل قيمة من الأصل ذى الأولوية. ويركز تيار فكرى آخر على الترجمة نفسها، وقد رأينا فى السنوات الأخيرة أن دريدا (وغيره) يعيد قراءة فالتر بنيامين ويحتفى بالترجمة باعتباره "الحياة الأخرى" للنص المصدر، وسبيله إلى البقاء، أو العودة إلى الحياة فى صورة أخرى. بل إن دريدا يقول إن الترجمة تصبح الأصل من الناحية الفعلية (دريدا، ١٩٨٥). وهذه نظرة يقبلها العقل تمامًا إذا ذكرنا كيف يقبل القراء على النص المترجم. فعندما نقرأ توماس مان أو هوميروس، ولا معرفة لدينا بالألمانية ولا اليونانية القديمة، فإن ما نقرؤه هو الأصل من خلال الترجمة، بمعنى أن الترجمة هى الأصل بالنسبة لنا.

ويتجلى التحول فى التركيز من الأصل إلى الترجمة أيضًا فى المناقشات حول مدى ظهور المترجم [فى النص المترجم]، إذ يدعو لورنس فينوتى إلى ترجمة تركز على المترجم، مصرًا على ضرورة إظهار المترجم لنفسه فى النص (فينوتى

١٩٩٥) وتقول باربرا جودارد إن المترجمة "النسوية" يجب أن تعرض مظاهر تلاعبها بالنص، واستعراض "معالجتها الأنثوية" (جودارد ١٩٩٠). والحق أن هذه الآراء ليست ثورية إلى حد الشطط، بل إنها تصف على وجه الدقة ما دأب المترجمون على أدائه قروناً طويلة، ويكفى أن نذكر التلاعب الفذ من جانب تشايمان بنص هوميرس في القرن السادس عشر، أو الصورة التي ترجم بها "دي لا موط" النص نفسه بعد قرن واحد، حتى أن مترجمي الماضي لم يصادفوا أية صعوبة في إثبات وجودهم في ترجماتهم بكل ثقة. وعلى الرغم من الدعوات المعارضة لهذا فإن كثيراً من المترجمين قد تعمدوا إثبات وجودهم بصورة بالغة البروز حقاً في النصوص التي أنجزوها.

ولننظر في قصة بورخيس العبثية وعنوانها "بيير مينار، مؤلف دون كيخوته"، فهي تُذكرنا وتنبئنا إلى استحالة التطابق بين الترجمة والأصل (بورخيس ١٩٦٤). إذ إن بطل قصة بورخيس يرمى إلى كتابة صورته الخاصة لرواية دون كيخوته في القرن العشرين، وتحكي القصة كيف ينطلق لتحقيق ذلك. ولما كان يريد أن يبدع نصاً مطابقاً للأصل، فإن عليه أن يعيش حياة مطابقة لحياة المؤلف الأصلي، وهو ما يعني أن يحيا مرة أخرى حياة ثيربانتييس بكل تفاصيلها، ما دام ذلك وحده يضمن له أن يرجو النجاح. وتقول القصة إنه ينجح بل يكتب رواية تطابق الأصل في كل كلمة.

وقصة بيير مينار تبين مدى سخف أى مفهوم عن التماثل بين النصوص. فإن بورخيس لا يستخدم كلمة "الترجمة" قط، ولكن قصته تدور حول الترجمة، على الرغم من ذلك. والافتراض المضحك الذي يعبر عنه بيير مينار يفصح عن حمق يوازي حمق أى مترجم يعتقد أنه يستطيع إخراج نص معادل إلى حد المطابقة للنص الأصلي بلغة أخرى. فالذي يحدث في الواقع أن علامات مشاركة المترجم في عملية النقل ما بين اللغتين قائمة على الدوام، ويستطيع فك شفرة هذه العلامات أى قارئ يفحص عملية الترجمة.

لقد كافح المبحث الجديد، أى دراسات الترجمة، وإن كان من الأفضل أن نسميه المبحث البينى الجديد، حتى يشغل مكاناً بين الدراسات الأدبية، وعلوم اللغة، والعلوم الاجتماعية، وتعرض فى غضون هذا الكفاح لتغيرات كثيرة. فقد انطلق مبحث دراسات الترجمة من المرحلة التى كان يحاول فيها كسب الاعتراف بوجوده، حتى وصل الآن إلى مرحلة اكتسب فيها صفة الحرياء. ألا وهى القدرة على تغيير لونه وشكله. وتحويل ذاته إلى عدة أشياء مختلفة. وهذا محتوم، فالخطوط التى كانت يوماً واضحة أصبحت الآن مشوشة وبصعب فك شفرتها. وعندما ولد المبحث فى أوائل السبعينيات، كانت الحرب الباردة لا تزال قائمة، وإن بدت بوادر انفراج فيها. وكانت بلدان حافة المحيط الهادئ لم تصعد بعد إلى موقع التفوق الاقتصادى العالمى، وكانت حرب فيتنام لا تزال مننعة. وكان الاتحاد الأوروبى لا يزال يحاول تثبيت أركانه، ويستطيع المرء أن يواصل سرد الاختلافات الكبرى التى تميز ذلك الزمان عن عصرنا، بلا نهاية. كان عالم السبعينيات دنيا مختلفة. لم نكن قد اكتشفنا الفيديو بعد، ناهيك بالإنترنت. وهكذا فإن المناظرات الأولى حول الترجمة كانت لا تزال، من جوانب عديدة، نفس المناظرات التى كانت دائرة على امتداد معظم سنوات القرن العشرين. وهى مناظرات حول الأمانة والتعادل ومعنى الاختلاف الثقافى. وقد وصلنا إلى نقطة تحول فى دراسات الترجمة، حيث نشهد جميع أنواع المفاهيم المتغيرة والمتضاربة للترجمة، وهى تتعرض لإعادة التقييم والتنقيح. ولما لم يعد لدينا أى اتفاق فى رأى حول مداخل الموضوع (إن كان قد وجد اتفاق من قبل حقاً!) فمن المهم أن ننظر إن كان لدينا اتفاق فى رأى حول التوقعات. وهنا أطرح مصطلحاً لا يدخل عادة فى المناقشات حول الترجمة. وذلك المصطلح هو التواطؤ.

التواطؤ مع النص

عندما نتواطأ مع شيء فنحن نسايره، ونتفق معه، ولكن إلى حد معين وحسب. ففي العلاقات المنزلية العنيفة كثيراً ما توجد درجة من التواطؤ بين

شريكي الحياة، وهو تَواطؤ يجعل من أعسر الأمور على المعالجين النفسانيين أن يفصلوا بوضوح بين "الصواب" و"الخطأ" بصورة مطلقة. كما أننا جميعاً نتواطؤ مع بعض الأشياء بطرائق مختلفة. ومن المحتمل أنه ليس من بيننا من يعيش حياة تتسم باختيارات أخلاقية واضحة شفافة في كل يوم من دون أن تتشأ فيها إشكاليات منوعة. وبناء على هذا فإنه يوجد ما يسمى التواطؤ بين القراء والكتاب، وهو الذي لَفَتَ الأنظارَ إليه بعض أصحاب النظريات الأدبية. فإن رولان بارت، على سبيل المثال، يدعونا إلى إعادة النظر في دور المؤلف وسلطته في صنع النص قائلاً:

النص نسيج من مقتطفات مأخوذة من مراكز ثقافية لا تحصى...
وتنحصر السلطة الوحيدة (للمؤلف) في مزج الكتابات، وفي مواجهة بعضها بطريقة تمنع الارتكاز على أية واحدة منها...

(بارت، ١٩٧٧)

وكانت مقالة بارت عن موت المؤلف سبباً في إغضاب القراء وابتهاجمهم، فبعضهم حذا حذو هارولد بلوم، ولم يتخلوا عن القلق قط إزاء قضية التأثير، ولم يقدروا على استساغة حرية النص، وفق مذهب بارت. ولكن تراه يقول أى شيء ثورى إلى حد بعيد، حين ننظر إلى هذه المقالة اليوم؟ أليس من الواضح أن جميع النصوص نسيج من المقتطفات، إذ كيف يمكن لأى شيء أن يكون "أصيلاً" حقاً إلا إن كان مبدعه شخصاً لم يصادف عمل شخص آخر قط؟ ولا شك أن شعر إميلي ديكنسون رائع مثير ونحن ندعوه "أصيلاً"، ولكن على الرغم من أنها عاشت حياة أقرب إلى عزلة النساء فإنها قد قرأت شتى ألوان النصوص والشذرات، وتتوالى في أشعارها أصدااء كل ما قرأته. ونستطيع استشفاف أصدااء أدبية في أعمال كل الكتاب. وعلى غرار ذلك لن نتشابه ترجمتان، كما نعرف جميعاً، لأن شذرات من قراءتنا الفردية نتتابع من خلال قراءتنا وترجمتنا. فالاختلاف عنصر من عناصر بناء عملية الترجمة، سواء كان ذلك على المستوى الموجّه للكاتب أو للقارئ.

فإذا انتقلنا إلى قضية متى لا تكون الترجمة ترجمة، وجدنا أن مصطلح "التواطؤ" يفيدنا خير فائدة، ما دما نتواطؤ، باعتبارنا قراء، مع استخدامات ذلك المصطلح، أى "الترجمة"، وهو مصطلح يميز نمطا من أنماط الممارسة النصية عن سواه. ومن خلال تظاهرها بأننا نعرف ما الترجمة، أى إنها عملية تتضمن النقل النصي عبر هوة تفصل بين لغتين، نربط أنفسنا بمشكلات الأصالة والصدق، والسلطة والملكية، والهيمنة والخضوع. ولكن هل نستطيع التيقن دائما أننا نعرف ما الترجمة؟ وهل الشيء الذى ندعوه الترجمة نفس النوع من النصوص دائما؟

الترجمة الكاذبة

يناقش جيديون تورى، فى مقال مهم، قضية "الترجمة الكاذبة"، أى النص الذى يزعم كذبا أنه ترجمة. ويقول تورى إن بعض الكتاب يلجأون إلى استخدام مصطلح "الترجمة" فى وصف نص أنشأوه بداية بأنفسهم، ويقيم الحجة على أن استخدام ما يسميه "الترجمات الوهمية" يعتبر وسيلة ميسرة لإدخال تجديدات معينة فى أحد النظم الأدبية، "خصوصا حين يبدى ذلك النظام مقاومة لأى انحراف عن النماذج والمعايير المعتمدة" (تورى، ١٩٨٥). والمثال الكلاسيكى لهذا اللون من الترجمة الكاذبة هو النص الذى كتبه ماكفيرسون فى القرن الثامن عشر وزعم أنه ترجمة لأشعار أوسيان [الشاعر الذى عاش فى القرن الثالث للميلاد فى اسكتلندا وكان يكتب باللغة الغيلية] وقد حقق النص نجاحا ساحقا فى شتى أرجاء أوروبا فى أعقاب الثورة الفرنسية، كما كان تأثير هذه الترجمة الوهمية التى نشرها ماكفيرسون تأثيرا واسعا النطاق فى عدة آداب، على الرغم من موقعه المغمور نسبيا فى التقاليد الأدبية الإنجليزية.

ويقول تورى أيضا إن ظاهرة الترجمة الكاذبة ليست بالندرة التى تبدو بها، وإن كانت أقرب إلى اليامشية فى الأدب الحديث منها إلى احتلال موقع رئيسي، ويقتصر اهتمام تورى فى مقاله على تحديد المعايير. ويعلق على هذا قائلا:

إذا كانت المعايير الترجمية تختلف عن معايير الكتابة الأدبية الأصلية في الثقافة المستهدفة، وإذا كان الاختلاف يكمن في الاتجاه إلى زيادة التسامح في قبول الانحرافات عن النماذج المعتمدة، كما يحدث في حالات كثيرة، فإنه يمكن أيضًا قبول استخدام المعايير الترجمية، ولو جزئيًا على الأقل، في تأليف نصوص أصلية، وهي التي تدخل "النظام الأدبي" تحت قناع الترجمات الصادقة، ولا تقابل نتيجة لذلك حاجز مقاومة مرتفع.

وتقول حجة تورى إن الترجمة الكاذبة تمثل لنا الأفكار المقبولة عموماً عن الخصائص التي تحدد الترجمة المقبولة عند جمهور الثقافة المستهدفة في وقت من الأوقات. فمؤلف الترجمة الكاذبة الذي يريد إقناع قرائه بأنها فعلاً كذلك لا بد أن يأخذ في اعتباره توقعات من يمكن أن يقرؤوها. وبعد ذلك يميز تورى بين ترجمات النصوص الأدبية وبين الترجمة الأدبية، قائلاً إنه على الرغم من بعض التداخل بينهما، فإن هذين النوعين من النصوص يتوسلان بمناهج مختلفة ولهما أهداف مختلفة، وهو ما يستتبع أن تختلف بالضرورة الأسئلة التي يطرحانها على الباحثين.

ويتضح لنا من متابعة ما يقول به تورى أن "الترجمة الوهمية" من الأعراف التي رسخت منذ زمن طويل، وأن ضروب هذا النوع جديرة بزيادة الاهتمام النقدي عما حظيت به إلى الآن. إذ إن قصة بيير مينار عند بورخيس سوف تتسم بطابع عبثي مضاعف، عندما نذكر أن ثيرباتيس نفسه قد استخدم حيلة الترجمة الوهمية في روايته. ومن الصحيح أيضاً أننا، نحن القراء، نتواطؤ مع فكرة معينة عن الترجمة في شتى ألوان أساليب قراءتنا. وسوف نتظر هذه المقالة، بإيجاز، في بعض أساليب القراءة المذكورة والأنماط المختلفة للترجمة الكاذبة.

المصدر غير الصادق

طُبعت رواية وفاة آرثر التى كتبها توماس مالورى فى مطبعة كاكستون عام ١٤٨٥. ويشرح كاكستون فى تصديره أن المادة الخاصة بآرثر كانت قد تكاثرت باللغة الفرنسية، واللغة الولزية، كما كان بعضها بالإنجليزية، ولكنه كلف مالورى بأن يصنع منها نصًا جديدًا، قائلاً:

وهكذا فإبنى، من باب محاكأتى لما نُشر بإيجاز فى الآونة الأخيرة باللغة الإنجليزية، مستعيناً بالذكاء البسيط الذى وهبه الله لى، وبفضل جميع اللوردات والسادة النبلاء وتصحيحهم إياى، أقدمت على طبع كتاب يتضمن القصص التاريخية النبيلة للملك آرثر المذكور وبعض فرساته، استناداً إلى نسخة تسلمتها، وكان السير توماس ماثورى قد أخذها من كتب فرنسية معينة، واختزلها إلى اللغة الإنجليزية.

ولنتأمل كلمة اختزلها؛ ذلك المصطلح الغريب فى هذا السياق. ما الذى يقول كاكستون إنه وافق على طبعه، على وجه الدقة؟ هل هو ترجمة أم تجميع أم شىء آخر؟ وهل هذا يهم؟ المؤكد أن المسألة لم تكن تهم المؤلف (إن كان من الممكن اعتباره مؤلفاً) أو من تولى الطباعة، أو القراء عند نشر الكتاب أول مرة. إن وفاة آرثر نص يمثل إعادة سرد لحشد من المادة القصصية. إنه إعادة كتابة، علينا أن نتذكر فى هذه اللحظة أن أندريه ليفيثير كان يدعو، بصورة متزايدة، إلى وصف الترجمات بمصطلح آخر وهو "إعادة الكتابة"، وذلك أولاً لرفع مكانة المترجم وثانياً لتفادى أوجه القصور فى مصطلح "الترجمة".

وإذا نظرنا إلى ذروة هذا العمل الضخم، أى وفاة آرثر فعلاً، وجدنا شيئاً بالغ الغرابة. لقد جرح آرثر فى المعركة ضد موردريد، والسير بديقيير هو الشاهد الوحيد على وفاته، أثناء قيام ثلاث سيدات بحمله فى سفينة. والمرء قد يتوقع وصفاً مسيئاً للحظات آرثر الأخيرة، ولكن القصة تتناول نهايته فيما قد يكون عجالة سريعة:

وهكذا لم أجد قط كتابات عن آرثر تزيد على هذا فى الكتب المؤلفة، ولم أجد ما يزيد على موته المؤكد المذكور فيما قرأت قط، إلا أنه نقل فى سفينة فيها ثلاث ملكات على هذا النحو؛... ولم أعثر قط على المزيد عن وفاة آرثر، غير أن السيدات أتين به إلى مكان شعائر دفنه، ويشهد على دفنه فى ذلك المكان ناسك كان يوماً ما أسقفًا لكنيسة كنتربرى، ولكن الناسك لم يكن يعلم علم اليقين أن المدفون كان حقاً جسد الملك آرثر، وهذه الحكاية هى التى أمر السير بديقيير، أحد فرسان المائدة المستديرة، بكتابتها.

هذه فقرة باهرة، فالمؤلف يزعم، فيما يبدو، أنه يستقى روايته من عدة مصادر، ويقول، فيما يبدو، إن هذه المصادر "صادقة" أى حقيقية على نحو ما. ولكنه يزعم أيضاً أن السير بديقيير، وهو شخصية خيالية، أمر بكتابة الحكاية. فأى حكاية يتحدث عنها؟ هل هى قصة موت آرثر التى زعم لتوه أنه استقاها من مصادر مختلفة؟ هل هى النص الذى يكتبه؟ أم نراه يزعم وجود مصدر صادق آخر، أى وجود مصدر يمكن أن يُنسب آخر الأمر إلى بديقيير؟ وبإلهام من طريقة عجيبة لإنهاء قصة وصل بناؤها إلى لحظة تحقيق العنوان وهو وفاة آرثر! أى إن مالورى يزعم وجود مصادر صادقة ثم يعتمد تشويش جميع الآثار التى

يمكن أن نفتقها للوصول إلى تلك المصادر. ونحن القراء ننواط مع هذا، لأنه من الحيل الجوهرية في رواية القصص. وهي الحيلة نفسها التي يستخدمها هنرى جيمز في روايته زيادة الضغط، على سبيل المثال، إذ يروى الراوى كيف أنه سمع قصة من شخص كان قد سمعها من المربية التي تعتبر بطلة القصة، وهي الحيلة التي يعيد بورخيس استخدامها المرة تلو المرة في قصصه القصيرة، وبذلك يتعمد الطعن في وجود حقيقة مطلقة أو مصدر لا يرقى إليه الشك.

فلنقل إذن إن هذه الحيلة الأدبية، أى المصدر المفترض الذى يستحيل على القارئ أن يتحقق من صدقه إطلاقاً، حيلة كلاسيكية كتبت لها البقاء على مرّ القرون، وإنها من الأعراف القوية التى تستخدم فى الروايات البوليسية أو قصص الرعب على الدوام، باعتبارها قادرة على زيادة تشويق القارئ. وتستخدم هذه الحيلة فى وفاة مالورى إطاراً للقصة كلها، وداخل القصة نفسها. والقارئ يعلم ويجهل أن مالورى لم يكن يترجم أى شىء، فالذى يحدث هو أننا ننواط منذ البداية مع زعم الناشر أن مالورى انطلق فى عمله من مصدر صادق، ثم نسمح للمؤلف أن يتلاعب بنا من خلال مراحل القصة، حتى فى أصعب اللحظات، لحظة موت البطل.

وفكرة وجود مصدر صادق أو أصلى خارج النص من الحيل المعتمدة فى قص القصص. ومزاعم كون النص ترجمة صورة أخرى من صور هذه الحيلة، والعمل الملحمى الذى كتبه مالورى يفترض أن عند القراء وعينا بمجموعة المواد الخاصة بأرثر والى كانت قائمة من قبل بعدة لغات ويتناقلها الناس جيئة وذهاباً فى أرجاء أوروبا. وأما السؤال المطروح فيو إن كان لنا أن ندعو هذا النص ترجمة، فعلى الرغم أنه يفترض مقدماً وجود أصل فى مكان آخر ويزعم أنه ترجمة لذلك الأصل، فليس الأصل نصاً واحداً بل مجموعة من المواد بلغات عديدة.

الترجمة الذاتية

ويقدم لنا ما يسمى بالترجمة الذاتية بُعْداً آخر من أبعاد السؤال متى تكون أو لا تكون الترجمة ترجمة. كان المشهور عن صمويل بيكيت أنه يكتب بالفرنسية والإنجليزية. ويزعم أحياناً أنه ترجم بنفسه نصوصه. وله مجموعة تتضمن أربع قصائد قصيرة نشرها عام ١٩٦١ بعنوان أربع قصائد، ونجد فيها النصوص الفرنسية والإنجليزية على صفحات متقابلة. وكون النصوص الفرنسية مطبوعة على الصفحات اليسرى يشير إلى أن القصائد كتبت أولاً بتلك اللغة. ونقول ملاحظة في الهامش للقارئ إن المؤلف هو الذي ترجم القصائد من الفرنسية.

والفارق بين صورتين الفرنسية والإنجليزية لهذه القصائد جذابة، ولكنني سوف أركز - في حدود ما ترمى إليه هذه المقالة - على سطر واحد فقط، فالقصيدة الرابعة في المجموعة بالفرنسية "ليت أن حبيبي يموت" تتكون من أربعة أسطر، يعبر الشاعر في السطر الأول منها عن تمنيه وفاة حبيبه، ويرسم السطر الثاني صورة المطر النازل على المدفن، والسطر الثالث يجعل المطر يتساقط في الشوارع التي يسير فيها الشاعر، وينتقل السطر الرابع إلى الحبيب الميت، ولكن في صورتين مختلفتين اختلافاً عجيباً، فالصورة الفرنسية تقول "وهو يبكي من كان يعتقد أنه يحبني"، والإنجليزية تقول "وهو ينعي أول وآخر من أحبوني". فالمعنى يختلف اختلافاً كاملاً بين اللغتين. فهل تعتبر الصورة الإنجليزية ترجمة إذن؟ إن السطر الأخير لا يقتصر فيما يظهر على كونه إعادة كتابة، بل إنه يمثل إعادة تكوير كاملة في المفهوم الأصلي.

والطبعة التي تظهر فيها هذه القصائد تنص صراحة على أن الصورة الإنجليزية ترجمة. ولكن هذا الاختلاف في المعنى يجعلنا نسأل: هل نستطيع نسبة

أية سلطة على الإطلاق "لأصل"؟ بل إن لنا أن نسأل أيضا إن كان يوجد "أصل"، إذ إن طبع هاتين الصورتين جنبا إلى جنب يعنى أننا نقرأ النصين و"تتعامل" مع العلاقة الجدلية بينهما، ولو أنهما نشرنا منفصلين لقرأنا أحدهما فقط ورضينا، ولكننا ما إن نسمع أن النص الإنجليزي ترجمة للنص الفرنسي حتى نواجه مشكلة "صدق الأصل". ويتمثل أحد الحلول لهذه المعضلة في إنكار وجود أى أصل هنا، ومن ثم إنكار وجود ترجمة. بل افتراض أن لدينا صورتين للنص نفسه تصادف وحسب أن كتبهما نفس المؤلف بلغتين مختلفتين.

اختراع إحدى الترجمات

ولنتحول الآن إلى حالة تلقى الضوء على صعوبة تعريف الترجمة. ففي عام ١٨٨٠ نشر برنارد فواريتش كتابا بعنوان قصيدة الحاج عبده اليزدى، وتقول صفحة العنوان إن النص قد ترجمه وكتب حواشيه صديق وتلميذ للمؤلف، وهو شخص يدعى ف. ب. ويزعم التصدير الموجه إلى القارئ أن النص "يهدف إلى أن يكون سابقا لزمانه" ويشير إلى أن التفاصيل الخاصة بالقصيدة ومؤلفها مدرجة فى آخر الكتاب.

وهذه التفاصيل زاخرة إلى أقصى حد. فالقصيدة تشغل ٥٨ صفحة والحواشى ٤٠ صفحة أخرى. وتقول الفقرة الأخيرة فى الحواشى ما يلى:

هنا ينتهى نصيبى من العمل. ولقد كان، بصفة عامة، هائلا. إذ إننى حذف، كما يرى القارئ، فقرات شعرية متنوعة، وغيرت ترتيب فقرات أخرى. ولم يترجم النص حرفيا فى أى جزء منه، بل أضيفت لمسة أوروبية مأثوفة على الكثير من المشاعر التى رأيت أن طابعها الشرقى أكثر مما ينبغى. ولما كان البحر الشعرى الذى استعمله الحاج عبده هو

البحر الطويل، فقد رأيت من المستحسن الحفاظ على هذه القصيدة، وأن
أتى بالقوافي الساذجة غير البارزة نفسها في الأصل. فليعش وليزدد قوة!

(ف.ب.، ١٨٨٠)

والواقع أن النص لم يترجم حرفياً "في أي جزء منه"، لأنه لم يترجم على
الإطلاق. والتوقيع ف. ب. ليس إلا ريتشارد فرانسيس بيرتون، المترجم والمكتشف
الجغرافي، والذي كان من أوائل علماء الأنثروبولوجيا (وعلماء السلوك الجنسي)
ومن أكبر اللغويين الموهوبين في زمانه. ونشرت القصيدة بتوقيع ف. ب.
(فرانك بيكر، الأنا الثانية له) في ١٨٨٠ نفس العام الذي شهد نشر ترجمته للملحمة
البرتغالية لوسيدادا. وقد استغرقه مشروع الترجمة المذكور إلى الحد الذي جعله
ينشر في العام التالي دراسة عن مؤلف الملحمة "كامونيس" في مجلدين، وتعليقاً
على الملحمة. ولما كان مترجماً لودعياً فلماذا اختار أن يخفى هويته باعتباره
مؤلف القصيدة وأن يبذل ذلك الجهد الجبار في اختراع شخصية وهمية لنفسه، بما
في ذلك تلك الحواشي التفصيلية؟

وزعمت زوجته إيزوبيل أنه كتب هذا "العمل الرائع"، على نحو وصفها له
في تصديرها لطبعة عام ١٨٩٤، في عام ١٨٥٣ بعد عودته من مكة المكرمة.
ولو كان هذا صحيحاً فإنه يكون قد كتبها قبل نشر رباعيات عمر الخيام التي
ترجمها فيتزجيرالد وحظيت بشعبية هائلة بما يزيد على أربع سنوات. ولو صح
هذا لكان بيرتون، لا فيتزجيرالد، هو الذي قدم التصوف الفارسي إلى القراء
الإنجليز. ولكن فرانك ماكلين، الذي كتب سيرة حياة بيرتون، لا يصدق ذلك على
الإطلاق. إذ يقول إن إيزابيل "تكذب كذباً فاحشاً" في جهودها الجبارة لإخفاء الحقيقة
وهي أن بيرتون كتب هذا النص في عام ١٨٨٠، ويقول إن في النص أصداء
لفظية من ترجمته لكامونيس، إلى جانب آثار من كونفوشيوس، ولونجفلو،
وأرسطو، وپوپ، وداس كبير، وپالومبال، وبطبيعة الحال من فيتزجيرالد (ماكلين،

١٩٩٠). ويقول إن بيرتون لجأ إلى هذه "الفزورة" المعقدة لا لشيء إلا لأنه "شعر أن القصيدة سوف توزن جنباً إلى جنب مع الرباعيات ويكتشف الناس أن القصيدة أقل وزناً". ولكن الواقع يقول وحسب إن فينترجيرالد كان شاعراً أفضل من بيرتون.

ومن الصعب الحسم على وجه الدقة في الفئة التي ينتمي إليها هذا النص. فلنا أن نصفه بأنه ترجمة كاذبة، وإن لم يكن الهدف، فيما يبدو، إدخال أي تجديد في النظام [الأدبي] المستهدف. ولنا أن نصفه بأنه تزييف أدبي، ولكن ذلك لا يبدو كافياً هو الآخر. فالذي لدينا كاتب قضى عمره في ترجمة نصوص من ضروب متنوعة من اللغات، وحاول تجربة كتابة نص كان من المحال أن يكتبه من داخل نظامه الأدبي الخاص. وإن فلاد أن يعتبر ترجمة، لأننا إن لم نفعل لم نجد له مكاناً داخل النظام الأدبي الإنجليزي. وقد يعنى ذلك أنه يمكن وصفه بالحاكاة، ولكن الحواشي المستفيضة التي لا تنحو نحو السخرية بأية حال ولا بد من أخذها مأخذ الجد، قد وضعت، فيما يظهر، لإضفاء درجة أكبر من الصدق على القصيدة، وكذلك كي تسمح له بالكتابة بطريقة لم يكن النظام الأدبي الإنجليزي يسمح بها، كما أن وصف العمل بالترجمة أتاح له إدراج الحواشي المفصلة التي استمتع، فيما يبدو، بكتابتها أقصى استمتاع، إذ لم يكن يستطيع إلحاق مثل هذه الحواشي بعمل من إبداعه، وهكذا اضطر إلى التظاهر بأنه شخص يختلف عمن أبدع نصه الخاص حتى يقدم ذلك النص بالطريقة التي أرادها.

أدب الرحلات والترجمة

أدى النجاح الهائل لأدب الرحلات، خصوصاً في البلدان الناطقة بالإنجليزية إلى الزيادة المطردة في دراسته، فقد لفتت البحوث في مذهب ما بعد الاستعمار الأنظار إلى الخطاب الإمبريالي المضمحل في كم كبير من أدب الرحلات، ما

دام كُتِبَ هذا الأدب يرسمون صورهم للثقافات الأخرى للاستهلاك المحلي، وبذلك يضعونها في موقع "الأخر". وقد يبدو وصف إحدى الرحلات بريئا، لكنه يتسم دائما ببعد أيديولوجي، إذ إن الرحالة يعالج مادته من منظور معين، ألا وهو منظور غير المنتمى إليها (على الأقل خلال زمن الرحلة ومكانها)، ويوجه ما يكتبه إلى الجماعة التي ينتمي إليها في وطنه. ويلخص مادان ساروب، انطلاقا من مذهب إدوارد سعيد، التناقض الكامن في أدب الرحلات قائلا:

من المهم، من ناحية معينة، أن يترك المرء وطنه للدخول في ثقافة الآخرين، ولكن ذلك، من ناحية أخرى، لا يرمى إلا إلى عودة المرء إلى ذاته ووطنه، فيحكم على خصائصه ونقائصه ويضحك منها. فالأجنبي يصبح، بتعبير آخر، الشخص الذي يُفَوَّضُ إليه ذهن الفيلسوف ذي النظرات النفاذة الساخرة، أي قرينه أو قناعه.

(ساروب، ١٩٩٤)

ومن الجوانب الجذابة بصفة خاصة لفك الشفرة المعقدة لأدب الرحلات الدور الذي تنتهض به الترجمة، فما دامت النصوص موجهة إلى القراء الذين يُفترض أنهم محرومون من الاطلاع على الثقافة التي يصفها الرحالة، فلا بد أن يشير النص إلى الاختلاف اللغوي. ومن ثم فإن من الحيل الشائعة استخدام الإنجليزية "الهجين" [خصوصا في الشرق الأقصى]. ففي وصف ردموند أوهاننون للرحلة التي قام بها مع جيمز فينتون لجبال بورنيو [في إندونيسيا] نجد أن المرشدين السياحيين يتكلمون لغة إنجليزية ناجمة بوضوح من خيال الكاتب الملتهب، كما تبين هذه الفقرة:

"اسمع يا ليون. ما هذه الأشياء بحق الجحيم؟"

فقال ليون "ممتازة. نحفظها في الملح حتى نبلغ هذا المكان البعيد. إنها

الثعابين الصغيرة التى تعيش داخل الأسماك. ما تسميها؟

وقلت "ديدان! يا ربى!"

فقال ليون "ديدان يا ربى. ممتازة"

(أوهانلون، ١٩٨٤)

القصد هنا رسم صورة فكاهية لاثنين من الأوروبيين اللذين يُضطران إلى مواجهة أهوال الأطعمة غير المألوفة، وهو من المقومات الكلاسيكية لجانب كبير من أدب الرحلات. ولكن اللغة الإنجليزية غريبة، وتبدو ضرباً من اللغة المخترعة التى يقصد بها الإشارة إلى أن المتحدث أجنبي، وهى حيلة تُفصح عن أقصى درجات التعالى، وترمى إلى نقل الإحساس بأن الحوار صادق، وتذكير القارئ بأن المتحدث يستخدم شكلاً غير مألوف من اللغة الإنجليزية. وأما احتمال كونها تسجيل صادق للغة الإنجليزية التى يستخدمها مواطن من بورنيو فأمر مشكوك فيه.

وفى النماذج الأخرى من أدب الرحلات قد نجد حوارات تتضمن إشارات مماثلة إلى الطابع الأجنبى، أو ربما كُتبت بالإنجليزية المقبولة التى تفترض لوناً من ألوان الترجمة. وكثيراً ما يسجل كتاب أدب الرحلات حوارات يزعمون أنها دارت بينهم وبين سكان بلدان أخرى، وفى بعض الحالات يُعبّر الرحالة حدود بلدان كثيرة، ويقابل من يتحدثون بلغات مختلفة قد تزيد على عشر لغات، ولكنها تظهر فى النص مكتوبة بالإنجليزية. أضف إلى هذا أن الرحالة فى الأماكن المنعزلة يصادف، كما هو واضح، من يتكلمون لهجات محلية، وبعض كتاب أدب الرحلات يتفاجئون بأنهم تحدثوا مع الكناسين وسائقى الجمال والفلاحات العجائز. والسؤال إذن ما اللغة التى يفترض أن الحوار يمثلها.

والوصف الكلاسيكى الذى يقدمه روبرت بايرون للرحلة التى قام بها مع رفيقه كريستوفر بحثاً عن نماذج العمارة الإسلامية المبكرة فى بلاد الفرس وأفغانستان، فى كتابه الطريق إلى أوزياتا، يستخدم شتى الاستراتيجيات للإشارة إلى أن الحوارات مترجمة على نحو ما. فأحياناً يستخدم الإنجليزية الهجين، وأحياناً يوحى بأن المتحدث يعرف الإنجليزية ويكتب الحوار بالإنجليزية الصحيحة، وفى إحدى الحالات يقدم الحوار بالفرنسية. ولكننا نجد أيضاً شتى ضروب الحوار المكتوب بالإنجليزية الصحيحة وإن كان الظاهر أنه دار بلغة أخرى. ومن نماذج هذا اللون الحوار الذى يدور أثناء الزيارة لمسجد فى مدينة مشهد. فالرجلان يجتهدان فى التكرار ويصبغان وجهيهما بلون قاتم، ولكن كريستوفر لديه لحية ذات لون فاتح، والدليل يبتكر له أسلوباً لإخفائها، قائلاً:

همس دليلنا إلى كريستوفر قائلاً تَمَخَّط من فضلك

لماذا؟

أطلب منك أن تَمَخَّط. ضع منديلك على أنفك وتمخط. لا بد أن تُخفى لحيّتك

(بايرون، ١٩٣٧)

ويطيع الرجلان أوامر دليلهما، الذى يخاطبهما بلغة ناظر مدرسة إنجليزى، ويدخلان المسجد. ويقدم إليهم الدليل مزيداً من التعليمات، بالنبرة الأمرة نفسها:

وهمس دليلنا قائلاً "والآن نقترّب من الباب الرئيسى. سوف

أخاطبك يا مستر بايرون عندما نخرج. وأما أنت يا مستر سايكس

فأرجوك أن تَمَخَّط وتسير خلفنا". ونهض الحراس والبوابون ورجال

الدين إجلالاً عندما شاهدوه مقبلاً، وكان يبدو منهما كل الإبهام في حديثه الذي كان يشبه المونولوج الذي تقوله المأجورة التي تتولى تنظيف المنزل، وكانت نبرات الكلمات الفارسية رائعة إلى الحد الذي أبهجنى فأبدت اهتماماً صادقاً به. وهكذا قلت له قرقر قرقر قرقر. فرد على قائلاً تقول قرقر قرقر؟ فأجبت إنني قلت قرقر قرقر. فقال لي قرقر قرقر فقلت إنني قلت قرقر! قرقر قرقر قرقر قرقر... وكل فرد انحنى. وألقى دليلنا نظرة من فوق كتفه ليرى أن كريستوفر كان يتبعنا، وخرجنا فركبنا سيارة بالأجرة، وسرعان ما كنا نحك وجوهنا في الفندق لإزالة الصبغة قبل العودة إلى القنصلية.

وللقارئ الحق في أن يتساءل عما يحدث هنا. ترى هل يتكلم الدليل بالإنجليزية، وهي فعلاً إنجليزية صحيحة، على الرغم من وجوده في موقف خطرٍ حيث يسعى لإخفاء حقيقة الإنجليزين؟ وأما حين كان يتكلم بالفارسية، وهو الذي نفترض حدوثه حتى يخدع الحراس والبوابين ورجال الدين الذين يراقبون ما يجري، فما الذي عسانا أن نستنبطه عن مدى فهم المؤلف لما يقوله؟ والسؤال باختصار ما مدى الصدق الذي يمكن أن نجده في هذا الحوار؟

ويقدّم هنا عنصر الصدق، أي الوصف الصادق الذي يقدمه الرحالة لما يراه، باعتباره من العناصر الأساسية في أدب الرحلات، فالقراء مدعوون إلى المشاركة في خبرة حدثت في الواقع. وعندما نقرأ وصفاً لرحلة ما، فنحن لا نتوقع أن نقرأ رواية من الروايات بل نتوقع أن المؤلف سوف يوثق خبراته بثقافة أخرى، ولكن اختراع الحوارات يكثر إلى الحد الذي يبدأ معه انحلال عنصر الصدق. ونستطيع أن نقول إن أحد الأسس التي يقوم عليها أدب الرحلات يستند إلى التواطؤ بين الكاتب والقارئ بصدد فكرة الصدق، أي إن القارئ يوافق على "تفعيل التكنيب" ومسايرة ما يتظاهر الكاتب به.

وفي عام ١٩٩٠ نشر وليم دالريمپيل وصفه الخاص لرحلة قام بها في وسط آسيا. عنوانها في زانادو: البحث. ويقفو دالريمپيل خطى بايرون، فيحكي كيف سافر مع صديقته عبر حدود بلدان مختلفة، ويقدم تفاصيل عدة حوارات فكاهية مع المسؤولين ورجال الشرطة. وفي مرحلة من المراحل، في مدينة "ساو" في إيران، يحكي كيف أنه أقنع أحد رجال الشرطة بأن يثق فيه بإطلاعه على بطاقة مكتبة جامعة كيمبريدج، إذ انبهر بها المسؤول الأجنبي إلى الحد الذي جعله يتجاهل الزوتين الحكومي تجهلاً تاماً. والمؤلف يقدم لنا هذه الحادثة التي تنتمي بوضوح شديد إلى تقاليد الكتابة الإمبريالية الفكهية، باعتبارها صادقة، شأنها شأن الحوار الذي نجده في آخر الكتاب عندما يقف الرحالان "على مسافة من كيمبريدج تبلغ نصف محيط الكرة الأرضية" ويصف المؤلف الموقع الذي يقول كولريدج إن قبلاي خان بنى فيه قصره:

وفي الوادي، بجوار السيارة الجيب، وقُف المغول يهزون رؤوسهم. وعندما تقدمنا نحوهم، وضع مندوب الحزب أصبعه السبابة في فوده وحركه حركة دائرية ثم غمغم بكلمات باللغة المغولية. ثم ترجمها لنا قائلًا مجانيين. الإنجليز مجانيين إلى أقصى حد". وقالت لويزا ونحن نعود إلى السيارة "أعتقد شخصيًا أنه قد يكون فعلاً على صواب".

(دالريمپيل، ١٩٩٠)

إن أعراف أدب الرحلات تدعونا إلى قبول محادثات من هذا النوع باعتبارها حقيقية لا وهمية، ونحن دائماً غير واثقين من قضية اللغة: هل يمكن أن يتمتع هؤلاء الرحالة بهذه المعرفة اللغوية الفائقة التي تمكنهم من محادثة أي فرد وكل فرد أثناء عبورهم القارات؟ أم تراهم يقابلون دائماً وبمحض المصادفة أشخاصاً من أهالي تلك البلدان الذين يتكلمون الإنجليزية بطلاقة بل ويجيدونها إلى

حد استخدامها في الفكاهات والإشارة إلى ما تقتصر معرفته على الإنجليز؟ إن هذه المحادثات تقدم إلينا باعتبارها حقيقة وصادقة. فإذا كان المقصود أنها وقعت فعلاً، فإن صفة الصدق ينقلها اتخاذها مظهر الترجمة. ومن ناحية أخرى، نرى أن اتخاذها مظهر الحوارات المترجمة قد يقتصر الهدف منه على تشويش الخطوط الفاصلة ومنع أي أحد من استنتاج حدوث محادثة أصلاً أم لا. والمطلوب من القراء أن يؤمنوا بصدق حكايات كُتّاب أدب الرحلات، ولكن هذا يعني بذل جهد متعمد للإبقاء على الغموض الذي يكتنف مسألة المقدرة اللغوية، ونحن نتواطأ مع الإيحاء بأن الرحالة يستطيع أن يحدث أي فرد، في أي مكان في العالم، وأن يسجل محادثاته في صورة الأقوال المباشرة.

الترجمة الوهمية

تعتبر الترجمة المفترضة من الأعراف التي يستخدمها كُتّاب أدب الرحلات لإضفاء طابع الصدق على ما يصفونه. ومن الأعراف الأخرى التي يستخدمها هؤلاء الكتاب عرضاً، ويستخدمها كُتّاب القصص الخيالية على نطاق أوسع، استخدام علامات في النص للإشارة إلى أن الحوار يدور بلغة أخرى. ونشير بصفة خاصة إلى أحد الأعراف التي نشأت في القرن التاسع عشر، ألا وهو استخدام اللغة الإنجليزية السائدة في العصور الوسطى بحيث تدل هذه اللغة على أن المتحدثين لا يستخدمون الإنجليزية إطلاقاً.

وكان استخدام هذه الإنجليزية القديمة للإشارة إلى أن المحادثة كانت تجري بلغة أخرى من الحيل المفضلة لمؤلفي القصص الخيالية الإمبريالية مثل رايدر هاجارد. ورواية ألان كواترمين التي كتبها هاجارد (١٨٨٧) تتضمن نماذج ممتازة. ونجد في الرواية أن كواترمين الذي يحكي القصة رجل هزم يحاول أن

يتجاوز محنة وفاة ولده، فيقوم برحلة إلى إفريقيا مع أصحابه الموثوق بهم، وهم السير هنرى كيرتيس، والكابتن جون جود، ومقاتل من إحدى قبائل الزولو يدعى أمسنوبوجاس، وبعد سلسلة من المغامرات الأليمة، يصلون إلى مملكة مجهولة تحكمها ملكتان، الأولى تدعى نايليپثا، وهى ملكة صالحة شقراء زرقاء العينين، والثانية تدعى سوريس، وهى فاسدة سوداء الشعر. وأول ما يفعلونه حينما يصلون وينزلون من القارب الذى ألقيم هو قتل بعض أفراس النهر فى المياه الضحلة المجاورة للمدينة الكبيرة، وبذلك يقتربون إثم تدنيس المقدسات؛ لأن أفراس النهر مقدسة فى تلك المملكة، وهو ما يجر عليهم الكراهية الشديدة من جانب رئيس الكهنة، "أجون"، الذى يريد قتلهم. وتقع الملكتان فى غرام السير هنرى، ولكنه لا يبادل الحب إلا نايليپثا. وتتأمر سوريس مع أجون على قتل الدخلاء، ولكن المؤامرة تفشل وينفق السير هنرى ونايليپثا على الزواج آخر الأمر. وتقدم لنا لحظة اتخاذ هذا القرار نموذجاً واضحاً لاستخدام الترجمة المضمره فى النص. لقد هُزم أجون، ولابد من اتخاذ قرار بشأن مصيره:

قال السير هنرى "كنت أقول.. ما دمنا سوف نحبسه، فلنا أن نطلق سراحه أيضاً، إذ لن يفيد بشيء هنا". وألقت عليه نايليپثا نظرة غريبة وقالت بصوت حاد جاف "ذاك اعتقادك يا مولاي؟" وقال كيرتيس "ماذا؟ لا.. لا أرى أى نفع فى بقاءه". ولم تقل شيئاً وإن ظلت ترمقه بنظرات تتم على الحياء والعذوبة معاً. ثم أدرك مرماها أخيراً، وقال فى نبرات مرتجفة "أرجو الصفح يا نايليپثا. تراك تعنين أنك تريدان الزواج منى الآن؟" وجاء ردها بسرعة قائلة "كلا! لا أعلم لى، ولنفصل مولاي فى الأمر، فإن كانت هذه مشيئة مولاي فالكاهن حاضر ومدبج الهيكل قائم".

(هاجارد، ١٨٨٧)

والمقصود باستخدام اللغة الشبيهة بلغة العصور الوسطى [الموازاة للغة التراثية هنا - المترجم] أن تشير إلى أن الحوار مترجم، من لغة زو- قندي، وهي اللغة التي يفترض أن الأهالي يتكلمونها. ونالينبثا تستخدم هذه اللغة في كل الأحوال، ولكن السير هنرى يتحول من الإنجليزية الصريحة المباشرة إلى ما يشبه لغة العصور الوسطى، للدلالة على أنه انتقل إلى لغة زو- قندي. أضف إلى ذلك أن الرواية تبين بوضوح شديد أن الإنجليزية الصريحة هي اللغة المفضلة إلى أقصى حد. وعندما تبدأ مراسم الزواج، يلاحظ كواترمن أن نالينبثا تصغى بتركيز إلى كلمان أجون، "خشية أن يعمد الكاهن إلى الخداع فيعكس وضع الابتهالات بحيث تنتهي المراسم بطلاقهما بدلاً من زواجهما". وحالما تصل المراسم بلغة زو- قندي إلى نهايتها، يعرض كواترين أن يقرأ الصيغة الإنجليزية لمراسم الزواج، وهو العرض الذى يعلن العريس على الفور قبوله، مشيراً إلى أنه لا يشعر بأن "تصف الزواج قد تحقق".

واللغة ذات دلالة بالغة في هذه الرواية، فالإنجليزية تبدو لغة الأمانة والأدب والنبيل، وأما زو- قندي فهي لغة أجنبية، وكونها "أجنبية" (ومن ثم فهي غير صادقة، ومخادعة وغامضة) يشار إليه بالطابع الوهمي للعصور الوسطى، واستخدامها مثل استخدام الإنجليزية الهجين "الوهمية"، استراتيجية نصية بالغة الدلالة؛ لأنها تعنى ضمناً الحط من شأن اللغة الأجنبية ومن يتحدث بها، وتوحي بأنهما أدنى في المكانة والذكاء وشتى ألوان الصفات الأخرى من الإنجليزية. والسرعة التي انتقلت بها هذه الاستراتيجية إلى أدب الرحلات جديرة بالمزيد من البحث، كما أنها تثير أسئلة مهمة عن شفافية تصوير كاتب أدب الرحلات لطبيعة "الأخر" من خلال اللغة.

النتائج

وأما ما يجوز لنا أن نستنبطه من هذا الاستقصاء الموجز لأنماط "الترجمة" التي تعتبر إشكالية فيو أن هذه الفئة من فئات الترجمة غامضة وغير مفيدة،

وهو ما يصدق على حالنا منذ زمن بعيد، فإليه ترجع كل المهارات حول البت في الفرق بين صور "الاقتباس" و"أشكال النصوص" المترجمة، و"ضرورة المحاكاة"، والتجادل حول درجات الأمانة أو الخيانة، والانشغال بفكرة "الأصل" إلى درجة اليأس.

ولكن الناس في العصور الوسطى كانوا يتمتعون بموقف أكثر انفتاحاً إزاء الترجمة، ولم يكن الكتاب يعملون. فيما يبدو، في إطار المقابلة الثنائية بين الترجمة والأصل، بل في إطار من المرونة التي تكسب كلاً من هذين المصطلحين ظلال معانٍ كثيرة متنوعة. والواقع، على نحو ما كثر التذليل عليه، أن مفهوم الأصل من ثمار الفكر في حركة التنوير الأوروبية، فهو اختراع حديث، ينتمي إلى عصر مادي، ويحمل في طياته شتى الدلالات التجارية المضمرة الخاصة بالترجمة، وبالأصالة وملكية النص.

فلا يمكن لرواية مالورى وفاة آرثر أن توصف بأنها ترجمة، من جانب معين، لأنها لا تعتمد على نص مصدري صريح، ولكنها لا يمكن أن توصف أيضاً بأنها نص أصلي بسبب وجود مجموعة في الواقع من المواد المصدرية التي أقام مالورى روايته على أسسها. والمؤلف يلعب بهذا الانقسام، فيوحى على الدوام بأن يلتزم "بأصل" المؤلف الفرنسي، من دون أن يوضح قط من هذا المؤلف أو ما هذا الأصل.

ويزداد تعقيد مشكلات ما يعتبر ترجمة وما لا يعتبر ترجمة حين ننظر في الترجمة الذاتية والنصوص التي تزعم أنها ترجمت من مصادر غير موجودة. فالترجمات الذاتية التي قام بها بيكيت من المحال أن تكون ترجمة مهما اشتط بنا الخيال أو طبقنا أيًا من التعريفات الموجودة للتبادل. ولكن كونها ترجمة منصوب عليه بوضوح، ومن ثم فلا بد أن تأخذ أية قراءة ذلك في حسابها. وقصيدة بيرتون تزعم أنها ترجمة، بل ترجمة علمية، لكنها ليست كذلك. أم تراها كذلك؟ فللمرء

الحق في أن يحسد أنه لم يكن ليكتبها على الإطلاق لو لم يكن أحاط باللغة العربية إحاطة كاملة وحاول جاهذا أن يكتب نصّه العربي الخاص باللغة الإنجليزية. لقد كان بيرتون في الواقع مخترع عمله الخاص باعتباره ترجمة.

والنوع الأدبي الذي يتمتع بشعبية جارفة، أي أدب الرحلات، تقع الترجمة في صلبه. ولكن أي نوع من الترجمة؟ هل تُترجم الحوارات الفعلية إلى اللغة الإنجليزية، أم تُترجم الإنجليزية العرجاء إلى إنجليزية صحيحة تيسيراً لقراءتها؟ أم تُرى تقدّم إلينا حوارات وهمية تماماً باعتبارها ترجمات مضرة إثباتاً لصدق المؤلف؟ إن مسألة الصدق جوهرية هنا، ما دام صدق المؤلف نفسه معرضاً للخطر. ودعوة الكاتب قراءه إلى التواطي مع فكرة قيامه بالترجمة تدعم صدقه.

وتعود قضية الصدق إلى الظهور عندما ننظر في حوار بلغة إنجليزية غير سليمة في أدب الرحلات أو في الروايات، ألا وهو الحوار الذي يُقدّم باعتباره ترجمة من دون النص قط على ذلك. وهنا توسم فئة الترجمة باستعمال نمط خاص من اللغة، وتستخدم فكرة الترجمة في تأكيد النوايا الطيبة للراوي، الذي يقدم إلينا فيما يبدو نصاً دون وساطة. ويتجاوز هاجارد ذلك ليوحى بتفوق اللغة الإنجليزية، عندما يقابل بين لغة القرون الوسطى الزائفة، بوضوح، وهي تحل محل اللغة الأجنبية، وبين الصراحة والأمانة للغة الإنجليزية المستخدمة في الحياة اليومية. وإمكان استخدام فكرة الترجمة بهذه الصورة الصارخة في التلاعب الأدبيولوجي أمر له مغزاه.

كانت نقطة الانطلاق في هذا المقال ازدياد الإحساس بالقلق إزاء تعريفات الترجمة، وخصوصاً بالكلام ذي المسحة الأخلاقية عن الأمانة والخيانة. ويساعدنا جديون تورى بمفهومه عن الترجمة الكاذبة، لكننا ما إن نبدأ في تأمل كيف يستخدم الكتاب مصطلحات الترجمة وفكرة وجود "أصل" أصيل في موقع ما خلف النص الذي أماننا حتى يصبح السؤال عن "متى تكون الترجمة ترجمة ومتى لا تكون

كذلك" سؤالاً تزداد إجابته صعوبة. وربما نجد فائدة أكبر في النظر إلى الترجمة لا باعتبارها فئة مستقلة ولكن باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية التي يتواطؤ فيها الكاتب والقارئ. ويوحى هذا بأن على مبحث الدراسات الأدبية، ومبحث تحليل الكلام [أو تحليل الخطاب] بصفة خاصة أن يعيد النظر في الترجمة، إذ إن فحص الترجمة باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية لم يحظ إلى الآن باهتمام كبير. ويرجع السبب في هذا بلا شك إلى أننا انشغلنا انشغالاً أكبر مما ينبغي بالمعارضة الثنائية داخل نموذج الترجمة، واهتمنا اهتماماً أكبر مما ينبغي بتعريف وإعادة تعريف العلاقة بين الترجمة والأصل. وحتى عند الطعن في نموذج الأصل المهيمن والترجمة الخاصة له، فسوف تبقى فكرة وجود نوع ما من الأصل المهيمن، سواء كان ذلك باللغة المصدر أو اللغة المستهدفة. لقد حان الوقت لتحرير أنفسنا من القيود التي كبّلنا بها مصطلح الترجمة، والإقرار بأن لدينا مشكلات عويصة في تحديد المعنى الدقيق لمصطلح لا يزال مراوغاً لنا، فسواء اعترفنا بالحقيقة أو أنكرناها، فلقد دأبنا على التواطؤ مع أفكار بديلة عن الترجمة طيلة حياتنا.

الفصل الثالث

ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإنيادا بالإنجليزية

أندريه ليفيثير

تهدف معظم النصوص التي تترجم اليوم، في عصرنا الحالي، إلى توصيل المعلومات، سواء كانت عن الكمبيوتر أو السيارات ومضخات نقل السوائل وما شابه ذلك. وتهدف ترجمات أخرى - وهي الآن أقلية، وإن لم تكن دائما كذلك - إلى تنشيط دورة رأس المال الثقافي. والفرق بين المعلومات ورأس المال الثقافي بالمعنى الذي قدم بيير بورديو المصطلح الأخير به يمكن صوغه بإيجاز فيما يلي: المعلومات هي ما تحتاجه لأداء عملك على المستوى المهني، ورأس المال الثقافي هو ما تحتاجه حتى يرى الناس أنك تنتمي إلى "الدوائر الصحيحة" في المجتمع الذي تعيش فيه.

ويمكن أن يقال إن الهدف من نمط ثالث من الترجمات يقع على مستوى التسرية عن النفس، فلهذا الغرض يترجم المترجمون الروايات ويدور الحوار بين الممثلين في الأفلام السينمائية أو يطبع على الشاشة، كما يمكن أن يقال إن الهدف من نمط رابع من الترجمات هو محاولة إقناع القارئ بالقيام بعمل معين، لا بغيره. ويستند هذا التمييز غير الدقيق بين الأنماط الأربعة للترجمة إلى وجود أربعة أنماط من النصوص بصفة عامة. وهذا تقسيم أولي إلى حد بعيد، بطبيعة الحال، ومن

أسباب ذلك التي لا يستهان بها أن كثيرا من النصوص التي تنقل المعلومات أو تسعى إلى الإقناع تحاول أيضا أداء ذلك بأسلوب يتضمن بعض التورية، وأن كثيرا من النصوص التي تُكتب أساسا للتورية عن القارئ يمكن القول بأنها تقدم معلومات أيضا بل وتنجح في بعض الأحيان في الإقناع بالقيام بعمل ما.

لكنني سوف أركز فيما يلي على النمط الثاني من النصوص/ الترجمات، أي النصوص التي قد يكون هدفها الأساسي تقديم معلومات، أو التورية، أو مزيجا من هذا وذلك، أو محاولة الإقناع، ولكنها تحظى بالاعتراف بها باعتبارها تنتمي إلى "رأس المال الثقافي"، لثقافة معينة، أو "لثقافة العالمية". ورأس المال الثقافي المذكور يُنقل ويُشر ويُنظم بعدة وسائل من بينها الترجمة، لا فيما بين الثقافات فقط بل أيضا داخل إطار الثقافة الواحدة. ولقد شهد تاريخ الترجمة محاولات لنقل رأس المال الثقافي على نطاق واسع، كما حدث فيما يسمى "مدارس الترجمة" في طليطلة (إسبانيا) أو في بغداد، ومثل سياسات محمد علي الرامية إلى إدخال العلوم والفنون والآداب والتكنولوجيا الفرنسية في مصر في القرن التاسع عشر، ولكنني لن أتعرض هنا لهذه المحاولات بل سوف أرصد حظوظ بعض ترجمات ملحمة الإنيادة التي كتبها فيرجيل، إلى اللغة الإنجليزية، وإن لم أعترم، على الإطلاق، رصد "تاريخ" الترجمات الإنجليزية لهذه الملحمة، مهما يكن تقريبا، إذ إنني أريد أن أبين وحسب كيف يمكن الاستفادة من مفهوم رأس المال الثقافي في دراسة الترجمة الأدبية.

إن فالرأسمال الثقافي هو رأس المال الذي يستطيع المتفكرون إلى الآن أن يزعموا امتلاكه، بل وإلى حد ما، أن يتحكموا فيه، بخلاف رأس المال الاقتصادي الذي لم يعد معظم المتفكرين قادرين على الزعم - مجرد الزعم - بامتلاكه. فالرأسمال الثقافي هو ما يجعلك مقبولا في مجتمعك عند انتهاء عملية التكيف الاجتماعي المعروفة باسم "التعليم". وحتى إن كنت من علماء الذرة أو تمارس مهنة

بالغة التخصص، فالمجتمع يتوقع منك القدرة على المشاركة في مناقشة موضوعات معينة، من رمبرانت إلى فيليب روث، ومن واتو إلى فنجشتاين.

كان القرن السابع عشر يعتبر أن الإحاطة بشعر فيرجيل، لا بملحمته الإنيادة وحسب، من رأس المال الثقافي، بل في قلب ذلك المفهوم نفسه، أو قريباً منه. ولم يعد ذلك الافتراض من البديهيّات في عصرنا الحالي. ويقول ديفيد ويست (١٩٩٠) المترجم الأخير للإنيادة في مقدمته. بنبرة المنافع عن عمله إلى حد ما، إن النص الذي ترجمه "لم يعد من النصوص التي عفى عليها الزمن" (ص ٨). وعبارته ذات وقار شديد من شأنه أن يجعل قوة تأكيده نفسها تشير، على الأقل، إلى بعض الشكوك الباطنة. ولكن بعض المترجمين المحدثين يلجأون إلى القياس، فيقيمون الصلات بين بعض جوانب الأصل وجوانب الزمن الذي يعيشون فيه، وغرضهم إقناع القراء بأنهم لن يضيعوا وقتهم، وأن قراءة ما يرونه "تصاً عتيقاً"، لولا أنه لا يزال يعتبر رأس مال ثقافي، قد تثبت فائدتها لهم آخر الأمر. وعلى سبيل المثال نجد أن روبرت فيتزجيرالد (١٩٩٠) يقول للقارئ إنه قرأ الإنيادة 'في الشهور الأخيرة للحرب العالمية الثانية' (ص ١٤) ويضيف قائلاً "إن معركة أكتيوم التي خاضها سلاح البحرية عندنا وقعت قبل الظهور بوقت طويل" (ص ١٤) أي إنه يربط ما بين المعارك الفاصلة في الحرب الأهلية بين أنطونيوس وأوغسطس وبين الحرب في المحيط الهادئ، ويضيف أيضاً "إن عمليات الانزال البحري ستكون في جزيرة هونشو، ولسوف أكون هناك. وتزيد أهمية ذلك عن المتعة الأدبية" (ص ١٤). وبأخذنا رولف همفريز (١٩٥٣) إلى سنوات ماكارثي، فيطرح بعض الأسئلة الإنكارية مثل "ما نوع هذه الدعاية التي تجعل الأعداء، بصفة عامة، أشد جاذبية وتنوعاً وأقدر على إثارة التعاطف معهم مما نحن عليه؟" (ص ٨) ومثل "قلا ينبغي لمنظمة وطنية من نوع ما التحقق مع هذا الكاتب المخزّب، الذي يتقن المال سرا من إحدى الدول الأجنبية" (ص ٩)؛ وأما ألن

ماندلبوم (١٩٨١) فهو الذى يربط بين ترجمة الملحمة وحرب فيتنام قائلا "إن السنوات التى قضيتها فى هذه الترجمة وسَّعت من نطاق ذلك الاستياء الشخصى؛ فإن هذه الدولة (التي لم أعد أستطيع أن أشير إليها، بسبب حرب فيتنام، باسم "المجتمع" فهو لفظ برئ) قد فعلت ما لم نكن نتصوره وجاءت بالبشاعة نفسها" (ص ١١). وأما الحرب فى البوسنة وفى رواندا، والتطهير العرقي، فلا بد أن تنتظر الترجمة التالية، ولكننى واثق كل الثقة أننا سوف نجد لها مكانا ما فى مقدمة الترجمة.

وأما أصحاب الترجمات الأولى للإبادة، من جاشن دجلال إلى جون درايدن ومن تلامها، فلم يكونوا بحاجة إلى إدراج مثل هذه الأقوال فى مقدماتهم، بل ولم تكن جماهير قرائهم تتوقع منهم ذلك، لأن فيرجيل كان يمثل لهم رأس مال ثقافى، بل رأس مال من الطبقة الأولى، وإن لم يكن السبب مقصورا على كونه فيرجيل إذ يقول جون جيلورى (١٩٩٣) إن الرأسمال الثقافى، فى المقام الأول، "رأس مال لغوى، فهو الوسيلة التى يصل بها المرء إلى معرفة لغة يقبلها المجتمع ويقدرها خير تقدير" (ص ٩). وفى زمن درايدن كانت اللاتينية لاتزال قادرة على أن تزعم كونها تلك اللغة، على عكس ما أصبحت الحال عليه قطعا فى زمن همفريز. وهكذا فإن ترجمة فيرجيل كانت تعنى، من زمن درايدن حتى سنجلتون، جعل اللاتينية - بصورة ما - فى متناول أيدى قرائك، وسوف يتضح أن عدة أشكال قد ابْتُكِرَتْ لتحقيق ذلك، ولكن هذه الأشكال كانت تشترك فى ظاهرة واحدة، أى إنها كانت تمثل أنماطا من الترجمة التى لا تحاول أن تحل محل الأصل، بل أن تستكملة، فى حين أن الترجمات الحديثة تسعى أساسا لاحتلال مكانه. كانت عدم معرفة فيرجيل فى زمان فيرجيل يمكن أن تعنى استبعاد الفرد من المجتمع الراقى، بصفة خاصة، كما كان يمكن أن تعنى أيضا للطبقة البورجوازية الناهضة، وهو الأهم، الاستبعاد من "التعامل"، بكل معانى هذه الكلمة مع المجتمع الراقى. وأما

الجهل باللاتينية، من ناحية أخرى، فكان من المؤكد أن يعنى الاستبعاد، والحرمان من الاستفادة لا من "التعامل" بالمعنى التجارى الواضح للكلمة بالضرورة، ولكن من الحراك الاجتماعى الذى كان يطمح إليه الذين يشاركون فى ذلك الضرب من التعامل، أى الحصول على "الفوائد الثقافية والمادية التى ينالها من أصاب قدرًا من التعليم العالى" (ص ٩).

ولم تكن الأرسطوقراطية فى زمن درايدن تحتاج إلى الحراك الذى يُعلى مكانتها، فقد كانت إما على القمة أصلاً أو بدأت الانحدار من تلك القمة، وغدت تتطلع إلى الحصول على رأس مال اقتصادى، لا ثقافى، لإيقاف الانحدار المذكور. وأما الرأسمال الثقافى فكانت البورجوازية الطامحة فى حاجة ماسة إليه، وسرعان ما أتاحَت المشاركة فى رأس مالها الاقتصادى للأرسطوقراطية حتى تكتسب الرأسمال الثقافى الذى تتمتع به الأرسطوقراطية. وبعبارة أخرى نقول إن ترجمة فيرجيل لم تكن تواجه جمهوراً متجانساً، وهو ما كان درايدن يدركه، إذ يشكو فى مقدمته من أنه لم يستطع تكريس الوقت الذى كان يرجوه للترجمة، قائلاً "كل ما أستطيع قوله أننى كنت أحتاج إلى وقت أطول، ولكن مطالبة بعض أنصارى ازداد صخبها إلى الحد الذى لم أعد معه قادراً على تأجيل نشر الترجمة" (ص ٣). ومع ذلك فإن درايدن، فى المقدمة نفسها، المهداة إلى راع له من الأرسطوقراطية، يستشهد بسطور باللاتينية من الكتاب العاشر للإلياذة، ويردف ذلك بقوله "ولا أقدم هنا ترجمتى لهذه الأبيات الشعرية (وإن كنت أعتقد أننى لم أخفق فى ترجمتها) لأننى أعرف أن جنابك العالى تعرف الأصل خير المعرفة، ومن ثم لم أشأ أن أدعك ترى نص فيرجيل والنص الذى كتبته متجاورين هنا" (ص ٢٧).

ومن المشكوك فيه إن كان جميع أنصار درايدن "يعرفون الأصل خير المعرفة" على نحو ما يصف به درايدن "صاحب الجناب العالى"، وهكذا فإن

درايدن يترجم لفئتين على الأقل من فئات جمهور القراء، الأولى منها أريستوقراطية، وهى التى قد لا تحتاج إلى مترجم يُمكنها من الحصول على رأس المال الثقافى الذى يمثله فيرجيل، أو تتعلق بأهداب وهم يوحى إليها أنها لا تحتاج إليه، والثانية هى البورجوازية، وخصوصاً أفراد الشريحتين الوسطى والدنيا من هذه الطبقة، وهى التى تحتاج فعلاً إلى مترجم وتريد الاطلاع على نص فيرجيل بل واكتساب اللغة اللاتينية نفسها، وبالإضافة إلى ذلك أن تتعلم الحديث المقبول عن نص فيرجيل. وليس من قبيل المصادفة إذن أن ترجمة درايدن لا تقتصر على إدراج حواش خاصة بالحقائق المرتبطة بالنص، بل وتشارك أيضاً فى المناقشات الدائرة بين شراح ونقاد فيرجيل، مثل ماكروبيوس، وپونتانوس، وروبيوس، وسجريس، وهو يحدد "اعتراضاتهم الرئيسية" على فيرجيل فى مقدمته، قائلاً إنها موجبة "ضد مغزى الملحمة أو العبرة منها، وضد المدة أو طول الفترة الزمنية التى يستغرقها الحدث فى الملحمة، وما لديهم من اعتراضات على أخلاق البطل فيبياً" (ص ١٧). وأما مغزى فيرجيل (أى استعداده لمناصرة السياسات التى وضعها أوغسطس، وهو موضوع يعود همفريز إلى ذكره فى مقدمته، كما أشير إلى ذلك آنفاً) وأخلاق إينياس، فربما لم تكن من الألباز العويصة عند فئة القراء الذين لم يتلقوا التعليم الرسمى الذى يتضمن دراسة الآثار الأدبية الكلاسيكية بالتفصيل، ومن ناحية أخرى، فإن مجرد إدراك مشكلة طول الفترة الزمنية، باعتبارها مشكلة، كان يقتضى من المترجم اطلاع هذه الفئة من القراء على شتى نظريات الملحمة الشائعة فى زمن درايدن، خصوصاً النظريات الفرنسية التى كانت تصر على وجوب عدم تجاوز الزمن الذى تستغرقه الملحمة مدة عام واحد.

إذن فإن توزيع الرأسمال الثقافى وتنظيمه من خلال الترجمة يعتمدان، على الأقل، على العوامل الثلاثة التالية، وهى التى سوف نضيف إليها عوامل أخرى فى

غمار التحليل: (١) حاجة الجمهور أو بالأحرى حاجاته، وحاجة الجماهير أو حاجاتها، وهو العامل الذى سأتصدى له أخيراً، و(٢) راعى الترجمة أو من دفع إلى وضعها، و(٣) المكانة العليا النسبية للثقافتين، المصدر والمستندة، واللغة الخاصة بكل منهما.

ولنبداً بالعامل الثالث. لا يهمننا إن كان صاحب "الجناب العالى" الذى يخاطبه دراين تحديدًا يستطيع فعلاً مقارنة ترجمة دراين بالأصل اللاتينى، ولكن المهم فعلاً هو أن تلك الإمكانية كانت قائمة، بل وأنها كانت تحدد - إلى درجة بعيدة - كيف يقرأ الترجمة جانباً على الأقل من الجمهور الذى وضعت من أجله. ولا نكاد نتصور اليوم وجود قراء فعلاً (ولابد أن نفترض وجود عدد كبير منهم) لم يكونوا يقرءون الترجمة لما يمكن أن تقدمه من معلومات، على نحو ما هو معتاد حالياً، بل - دون مبالغة - للنظر فيما فعله المترجم بالنص أو فيما أضره فيه. وربما يكون أقرب ما يشبه ذلك فى زماننا ما يفعله مدرسو النصوص الكلاسيكية الذين لا يحتاجون إلى الترجمات التى يضعها طلابهم حتى يفهموا الأصل بل للتحقق من مطابقة هذه الترجمات للأصل لكى يحكموا على مدى فهم الطلاب له. هذه الطريقة فى قراءة الترجمات تلقى بعبء كبير على كاهل المترجم، بطبيعة الحال، فالمترجم (وقد اتضح أن جميع المترجمين المذكورين فى هذا النص من الذكور) لا بد أن يقيس كل ما يكتبه بما فى الأصل. والمترجمون المحدثون لا يزالون يزعمون أنهم يفعلون ذلك، بل ويفعلونه حقاً، ولكن ليس استناداً إلى المفهوم القائم على وجود عدد كبير نسبياً من القراء القادرين فعلاً على قياس درجة التزام المترجم بما يقوله مؤلف النص الأصل.

وفىما يتعلق بترجمات الإنشادة المنشورة على مدى ثلاثمائة سنة بعد نشر جاقسين دجلانس ترجمته للمرة الأولى عام ١٥٥٣، ظلت اللغة اللاتينية، والأصول اللاتينية، على الدوام تشغل وعى القراء. وسواء كانت تكتسب قيمتها من اعتبارها

جانباً من التعليم وفق المذهب "اليوماني" (الإنساني) أو يُطمح إليها كوسيلة للتقدم الاجتماعي فأمر لا يهيم. فالواقع يقول إن الترجمات (ناهيك بالكتابات الأصلية) كانت توضع تحت ظلال اللاتينية، وهو حال لا يختلف عن إلقاء الإنجليزية اليوم بظلالها على الإنتاج الأدبي والثقافي في شتى أرجاء العالم:

ولننظر الآن في العامل الثاني: فالرعاة أو الدافعون إلى الترجمة يتولون التكليف بها أو على الأقل يتولون نشرها على الجمهور. والمنطق يقول إذن إنهم سيكون لهم رأى على الأقل في تشكيل الاستراتيجيات التي يختارها مختلف المترجمين في ترجماتهم. ففي حالة ترجمة كريستوفر بيت للإنيادا لم يكن الراعي سوى الشاعر العظيم ألكسندر بوب. وكما يقول جون كوننجنجتون (١٩٠٠) في تاريخه لترجمات الإنيادا إلى الإنجليزية، التي تمثل جانباً من مقدمته الطويلة لترجمته الخاصة للملحمة: "كان بيت صديقاً مقرباً من سبنس، صديق بوب، وأبدى الشاعر العظيم - بكلمات لا يبدو أنها حُفظت - موافقته على تجربة أولاده لما أمكن تحقيقها" (ص ٢٩). وبعد قرنين كتب سيسيل داي لويس ترجمته (١٩٥٢) بناءً على تكليف راج مختلف كل الاختلاف، إذ يقول في مقدمته "يسر من حل مشكلتي أنني كلفت بالترجمة بقصد إذاعتها في الراديو" (ص ٨) ثم يعرض بعد ذلك القرارات الاستراتيجية الجوهرية التي اتخذها نتيجة لذلك قائلاً إنه كان عليه "زيادة الزخم إلى حد كبير" (ص ٨) و"تتويح الأماكن... يمكن تحقيقه بصورة أفضل من خلال النظم" (ص ٨) و"الحاجة إلى الحفاظ على انتباه المستمع" (ص ٨) وهو ما دفعه إلى "استخدام تعبير عامي حادّ جرى هنا وهناك، أو عبارة مبتذلة قد تنبه السامع بظهورها في سياق غير مألوف" (ص ٨). ومع ذلك، فإن الرعاية أو الدافعين على الترجمة لا يمكن تحديدهم بهذه السهولة، فقد يكونون من تجار الكتب الذين يكتشفون نقصاً معيناً في السوق، وقد يكون الدافع شيئاً غامضاً مثل "توقعات الجمهور"، وهي التي قد تتجسد في لحظة من اللحظات في أشخاص تجار الكتب

المذكورين أنفاً. وقال كوننجتون عن ترجمة بيريسفورد للإبيادة عام ١٧٩٤: "كانت ترجمة كوبر ليهوميروس قد ظهّرت لتوها، وقد أدرك الجميع ما هي حقاً عليه من امتياز نادر، وكان من المغرّى من ثم أن يحاول أخذهم تكرار الطريقة والردّ بترجمة فيرجيل" (ص ٢٧). وأما "الطريقة" المقصودة فكانت استعمال النظم المرسل بدلاً من الشعر المقفى الذي استخدمه درايدن، بحيث تمثل من ثم إعادة النظر في الموقع الرئيسى الذى يشغله درايدن فى سلسلة نسب ترجمات الإبيادة إلى الإنجليزية.

وقد وضع ج. ك. ريتشاردز (١٨٧١) أوجز تعريف للمعنى الذى أحاول التعبير عنه بمصطلح النسب أو "البنوة" (filiation) عندما قال إن "الترجمة التى يحكم جمهور القراء بأنها الأفضل تفوز بامتلاك الميدان" (ص ٥). ومع ذلك، فمن المحتمل أن قراء اليوم سوف يختلفون معه فى "نصف" تقديره للترجمة الفضلى، إذ إنه يعتقد اللواء لترجمتين يقول "إن أى طامح جديد لا بد أن يعتبرهما أقوى منافستين له، ألا وهما ترجمة درايدن، وترجمة المرحوم الأستاذ كوننجتون" (ص ٧). ولا يزال درايدن يشغل تلك المكانة إلى اليوم، وأما ترجمة كوننجتون فلم يكتب لها البقاء بعده إلا بسنوات معدودة. ومع ذلك فإن درايدن نفسه لم يعد يُعتَبَرُ المعيار من حيث "المضاهاة" والمنافسة، كما كان حاله يوماً ما، فال مترجمون المحدثون للإبيادة لا يزالون يعترفون بالمهارة الفائقة لدرايدن، لكنهم لم يعودوا يشعرون بأن عليهم أن يتحدّوه عملياً. وإن كان لنا أن نصف موقفهم قلنا إنهم يحسدونه. فكما يقول سيسيل داى لويس: "ليست الأحوال مواتية لنا كما كانت أيام درايدن، فليس لدينا اليوم أسلوب خاص بنا فى الشعر، أى ليس لدينا أسلوب "أدبى" مصطنع يمكنه الإحياء بأسلوب فيرجيل" (ص ٧). فإذا نظرنا إلى القضية من زاوية الرأسمال الثقافى وجدنا أن هذا سبب آخر لقلّة من يهتمون بقراءة فيرجيل اليوم، فالأمر لا يقتصر على أنهم لم يعودوا يحتاجون إلى اللاتينية، ولكنه يتجاوز

ذلك إلى إحساسهم بأن الترجمات الشائعة لم تعد قادرة على تمكينهم من الاطلاع "المضمون" على نمط "عالي القيمة" من اللغة الإنجليزية، وإن كان ذلك لا يرجع إلا إلى تزايد الشكوك في وجود مثل هذا النمط نفسه.

وكان المترجمون القدامى ينظرون إلى درايدن نظرة مختلفة، إذ إن كريستوفر بيت الذي نشر ترجمته للمرة الأولى في عام ١٧٤٠، أى بعد نشر ترجمة درايدن بنحو أربعين سنة، يشعر بأنه لا بد له من تقديم "تبرير" في تصديره، وذلك كما يقول "لمنع القارئ من أن يتخيل أنني أحاول منافسة درايدن في ترجمته، فلا يوجد اسم أكن له مقداراً أكبر من الإجلال والاحترام الحقيقي من اسمه" (ص ٧). ثم يعترف بيت، بعد ذلك، قائلاً "إنني استعرت، في أماكن مختلفة، حو خمسين أو ستين سطراً كاملاً من السيد درايدن. وأعتقد أنني لا أحتاج إلى الاعتذار عما أبحتُه لنفسي، بل أخشى أن يتمنى القارئ لو أنني استعرت عددًا أكبر من السطور من ترجمته النobile" (ص ٨). وللمراء الحق في أن يسأل عن سبب إحساس بيت بضرورة وضع ترجمة خاصة به. ولا ترجع الإجابة فقط إلى التحدى الذى تفرضه المنافسة، ما دام بيت يعرف كما هو واضح، أنه سوف يشترك في معركة خاسرة مع درايدن، ناهيك بفيرجيل، ولكن الإجابة تكمن في مفهوم الرعاية المشار إليه آنفاً، إذ إن بوب أراد من بيت أن يجرب الترجمة بنفسه. وما إن تحقق ترجمة معينة مكانة ترفعها فوق كل ما ينافسها، كما كان حال ترجمة درايدن في وقت مبكر من تاريخ ترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية، حتى يمكن النظر إلى تلك الترجمة، أو الظن بأنها، على الأقل، تؤثر في الترجمات اللاحقة تأثيراً سلبياً، أى إنها تكاد تجعل "من غير المتصور" على المترجمين اللاحقين أن يتجاوزوا المعايير التى وضعتها الترجمة التى غدت معيارية. ويتم درايدن معارضوه بأن استخدامه للقافية قد "خنق" التجديد، إذ يقول ريتشاردز إن ضرورات استخدام القافية تشكل عبء كئودا في طريق الاختيار الحر للغة

المطلوبة لتمثيل معانى المؤلف الأصلى بأدق صورة وأنسيباً" (ص ١٣) كما أنه يصب لعناته على الترجمات المتسمة "بالإسهاب الموهن للنص" (ص ١٥) ويعتقد معارضو درايدن أن المترجمين لم يلجأوا كثيراً للترجمة بالنظم المرسل، وهو البديل عن القافية. وذلك، على وجه الدقة، بسبب نجاح درايدن، وإن كان النظم المرسل "هو البحر الشعري الخاص بالملاحم الإنجليزية، ويعتبر في نظري أنسب بحر تتطلبه إعادة صوغ ملحمة تنتمى إلى أمة أخرى" (رودز، ١٨٩٣، ص ٨).

ويلجأ المترجمون المنافسون، من أجل الخلاص من "السيطرة الخائفة" التي تفرضها الترجمة المعتمدة، إلى اتخاذ موقف متوقع يمكن وصفه "بالبنوة السلبية" أو الحط من قيمة الأسلاف الذين قد يُزعم أن عملهم يشغل مكانة "الترجمة المعتمدة"، فيقول جافن دجلال إن إعادة صوغ كاكستون للإنيادة لا يشبه الأصل إلا "كما يشبه الشيطان القديس أو غسطينوس" (ص ٨). وفيرفاكس تايلور (١٩٠٧) يذم درايدن بما يشبه المدح قائلاً "يجوز لنا أن نعتبر أن ترجمة درايدن تشغل المكان الأول بين ترجمات الإنيادة إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، على الرغم من افتقارها إلى الأمانة" (ص ١٢) ويحاول ج. ك. ريتشاردز أن يستبعد كوننجتون قائلاً: "إن الصورة التي تبرز خلف صفحة المترجم ليست صورة بوليوس فيرجيليوس مارو، بل صورة السير وولتر سكوط" (ص ١٢)، والسبب، كما يراه ريتشاردز، يكمن في الإقاعات الطليقة الرنانة للبحر الشعري، وهو البحر المناسب للأساطير المنظومة على الحدود بين اسكتلندا وإنجلترا أو لرومانسات زمن الفروسية" (ص ١٠). أى إنه يقول، بعبارة أخرى، إن كوننجتون ربما كان يحاول أن يزيد من قدرة ترجمته على "التسلية" ويرفع من قيمتها باستخدام أسلوب كتابة الشعر القصصى الذى أشاعه السير وولتر سكوط وأحبه الناس حباً جماً. ولكن هذا كان فيما يبدو بمثابة خيانة في نظر الذين يعتبرون أن القيمة القائمة على احتمال القدرة على التسلية ليست من العوامل التي يجب أن نأخذها مأخذ الجد في نقل الرأسمال الثقافي.

وفى إطار تعليق ريتشاردز على ترجمة كوننجتون، يضرب المثال بأحد العوامل الثابتة الأخرى التى تنتمى إلى السلسلة التى نعمل على تثبيتها، ألا وهو عامل القياس، ولقد أشرت إليها باختصار آنفاً على مستوى ما يسمى عادة "بالمضمون" عند مناقشة محاولات المترجمين المحدثين للإيادة إقناع قرائهم بأن هذه الملحمة لاتزال جديرة بالقراءة، خصوصاً عند ترجمتها. ولكن القياس يوجد على مستوى آخر أيضاً. ويشير فيرفاكس تايلور إلى أخذ هذه العوامل عندما يقول "كان فيرجيل يستخدم بحر الداكنيل السداسى التفعيلة [الموازى للهِزَج التام عندنا] لأن التقاليد الأدبية فى زمانه كانت تقضى باستخدام هذا البحر فى كتابة الملاحم. ويمكن أن نقيم الحجة بالمنطق نفسه على أن التقاليد الإنجليزية تشير إلى أن النظم المرسل هو الوسيط الصحيح" (ص ١٤). أى إن المرء يقارن بين تقاليد اللغتين - عادة بطريقة تظلم ما يفضلها إلى حد ما - ويجد "الترخيص" فى التقاليد الأصلية والمستهدفة بطرائق كثيرة مختلفة، فالمنطق يقول إنه يمكن التوصل إلى نتائج كثيرة مختلفة. فبينما نجد فيرفاكس تايلور مثلاً يستند إلى التقاليد تأييداً لاتخاذ النظم المرسل نمطاً شعرياً مثاليّاً لترجمة فيرجيل، يُظهر جون كوننجتون ميلاً أكبر إلى حد ما فى اتجاه تقاليد اللغة المستهدفة ويقول "من المفهوم تماماً هذه الأيام أن كتابة النثر فن يضارع فن كتابة الشعر" (ص ٤٨). ومن ثم فقد ترجم الإيادة بمزيج من الشعر والنثر. وأما ديفيد ويست، فيفسر القياس بأسلوب آخر قائلاً "لا أعرف أحداً فى نهاية قرننا [أى القرن العشرين] يقرأ الشعر القصصى الطويل بالإنجليزية، وأنا أريد للإيادة أن تُقرأ" (ص ١٠).

وأخيراً يمكن أن نرى أن القياس، أو عدم إجراء القياس، يقوم بدور معين على المستوى الأيديولوجى، أى الشبكة الفكرية التى تتكون من الآراء والمواقف التى تعتبر مقبولة فى مجتمع معين وفى وقت معين، والتى من خلالها يصل القراء والمترجمون إلى النصوص. انظر إلى المناقشات التى كانت ملتهبة أحياناً

واستمرت حتى عام ١٨٠٠ تقريباً، حول معاملة إينياس، بطل الملحمة، لحبيبتة الملكة دايدو. وبعد ذلك نجد أن الموضوع يختفى تقريباً عن الأنظار، ولكنه ولا شك يدعو بشدة إلى إحيائه، ولابد أن يتمتع دون شك ببث حياة زاهرة فيه عندما تظهر أول ترجمة للإنبيادة في إطار المذهب النسوي [مذهب نصرة المرأة]. وكان المترجمون قبل عام ١٨٠٠ قد وضعوا ثلاثة خطوط دفاعية عن فيرجيل، أو عن إينياس، أو عنهما معاً. فأما درايدن فكان يعتبر الأرباب مسؤولين مسؤولية تامة عما حدث قائلاً "من المحال تبرير انعدام حساسية البطل إلا بأن جويو-بتر رب الأرباب قد أصدر أمراً مطلقاً بذلك" (ص ٣٢)، وذلك على نحو ما فعله جافين دجلانس قبله قائلاً "إذا كان الأمر الذي أصدرته الأرباب جعله يحدث في يمينه، فإنهم يتحملون المسؤولية، ولا يلام إينياس المذكور على ما فعل" (ص ١٧). وأما بيت فينحي باللائمة على دايدو وحدها، قائلاً إنها "جسورة، مشبوبة العاطفة، طموح وخنون، ولكن خصيصتها المميزة هي التظاهر بما ليس فيها" (ص ٩). ولكن جوزيف تراپ يلقي المسؤولية على إينياس لا على فيرجيل قائلاً "على الرغم من أن دوافع الأرباب القوية تمثل ذريعة تغى إينياس إلى حد كبير، فإنها لا تبرر موقفه. لقد كانت تلك نقیصة فيه لا في الشاعر" (ص ٢٢٣).

وعلى العكس من ذلك نجد أن قصة هجر إينياس للملكة دايدو قد استُخدمت لتدعيم قيم المجتمع المستهدف باعتبارها نموذجاً سلبياً. ويعرض جافين دجلانس القضية بوضوح وجلاء في مقدمته قائلاً "إنني أمر ذوات العاطفة المشبوبة بالاعتاظ بما حدث لدايدو، وأن يَحْذَرْنَ الأغراب من أبناء الأمم الخرقاء، وألا يقترفن ما يُلْقَى بين في جهنم" (ص ١٨٣). ومن الصعب أن نتصور أن يقول أسقف كلاماً غير هذا، ما دام قد قرر أن يقول شيئاً. وأما درايدن، الذي كان أبعد ما يكون عن منزلة الأساقفة، وكان يخاطب مجتمعاً لا يتمتع بأشد الأخلاق صرامة، فيقدم لنا هذا التعليق الساخر: "قد نتعلم الفتيات مما حدث لدايدو، وعليهن أن يأخذن العبرة منها

فلا يحتمل بكيف لأنه أسوأ ملجأ يمكن اللجوء إليه هرباً من المطر، خصوصاً إن كان في صحبة الفتاة حبيب لها" (ص ٣١).

وقد تصالح المترجمون لا مع الشبكات الفكرية المختلفة وحسب، بل مع الشبكات النوعية المختلفة أيضاً. وتحققاً لذلك عليهم أن يعتنقوا المبادئ الشعرية السائدة في الثقافة المستهدفة في وقت إنجاز الترجمة، وكذلك من حيث التوتر القائم بين المبادئ الشعرية للأدب المصدر والمبادئ الشعرية للأدب المستهدف، فهو توتر لا بد للمترجم أن يفضّله، ومعظم المشاكل في هذا المجال من المحتمل أن يواجهها المترجم في إطار ما يسمى "بالشكل" لا في إطار ما يسمى "بالمضمون". وكان درايدن وخلفاؤه الذين تلوه مباشرة يرون أن مفهوم "الشكل" يتسع ليشمل فكرة الملحمة نفسها، وأفكارهم في هذا الموضوع تقدم لنا نموذجاً واضحاً للبنوة، إذ يمتدح درايدن فكرة فيرجيل عن الملحمة؛ لأنها "لا تتضمن شيئاً ذا طبيعة أجنبية"، مثل الروايات التافهة التي أدرجها أريوسطو وغيره في قصائدهم، مناصراً بكل حسم المفهوم الكلاسيكي للمحمة ومدافعاً عنه ضد الرومانسات التي أشاعها أريوسطو وكذلك بوياردو. ويتبنى بيت مقولة درايدن حرفياً، حتى بشكها الطباعي، ثم يضيف إليها المزيد قائلاً إن [الملحمة الحقّة] "لا تتضمن شيئاً ذا طبيعة أجنبية، مثل الروايات التافهة، التي يدرجها أريوسطو، بل وتأسو وثولتير في قصائدهم، وهي التي تضلل القارئ وتنبه نوعاً آخر من المتعة" (ص ٦). ويقول إن تلك المتعة من النوع الذي يتسبب في إعادة "اللين [إلى النفس] وسلب قوتها وانهالها واتجاهها نحو الرذيلة" (ص ٦). وهكذا يتخذ بيت موقفاً أكثر صرامة في الدفاع عن الملحمة الكلاسيكية بإدراجه تأسو وثولتير جنباً إلى جنب مع أريوسطو، إذ إن الحل الوسط الذي كان تأسو قد توصل إليه، أي مزج الملحمة الكلاسيكية بالرومانس، كان يعتبر مقبولاً تقريباً منذ نشره الملحمة التي كتبها بعنوان تحرير أورشليم ونشر كتابه النظرى عن الملحمة بعنوان المقالات. ويقدم

تراپ أخيراً صورته المَعْدَلَة لحجة درايدن قائلاً "إن وصف المشاعر الدفافة وتصويرها (كما يفعل فيرجيل)... يختلف عن وصفها وإلهابها (كما يفعل أوفيد). ولكن كُتَاب الرومانسات والروايات الحديثة يتحملون أكبر مسؤولية عن هذا" (ص ١٩٣).

وبعد انقضاء قرن كامل، أَلَتُ المناظرة المبكرة عن الطبيعة "الحقة" للملحمة مكانها لمناظرة حول المفاضلة بين اختيار النثر أو الشعر، أو بين اختيار أحد نمطين من النظم لترجمة الإبيادة. ويقول فيرفاكس تاينور "يبدو من الواضح أن الترجمة المنشورة لن ترضينا حقاً أبداً؛ لأنها سوف تفتقر دوماً إلى الطابع الموسيقي للنظم المتواصل" (ص ١٠). وربما كانت أقرب الحجج إلى الإرجامطية، في هذا السياق، هي الحجة التي يقدمها ج. ك. ريتشاردز للإعلان عن مزايا ترجمته. وفيما يلي نص ما يقوله:

تتكون الكتب الستة الأولى من الإبيادة من ٧٥٥ سطرًا في الأصل.

وتتكون ترجمة السيد درايدن من ٦٤٩٥ سطرًا.

وتتكون ترجمة السيد بيت في نفس البحر الشعري من ٦٥٢٣ سطرًا.

وأعتقد أن ترجمة السيد كوننجاتون تتكون من ٧٣٠٠ سطر.

وقد مكنتني استخدام النظم المرسل من ترجمة الكل في ٥٤١٠ سطور.

والواضح أن "التضخم" الناجم عن استخدام المزدوجات المقفاة، وهو الذي بدأه درايدن وغيره ممن "أعاقوا أنفسهم" كما يقول چيمز رودز "بالنزول على مقتضيات النظم المقفى" (ص ٨) ووصل إلى مرحلة أفلت زمامه فيها عند كوننجاتون، كان يحتاج إلى من يضع حدًا له باستخدام النظم المرسل. ولو أن الطول النسبي كان حقًا المعيار الوحيد للحكم على الترجمات لكانت ترجمة ريتشاردز أفضل من الترجمات الأخرى التي وضعها المنافسون الذين يقيس نفسه بهم.

وتتضمن المبادئ الشعرية استخدام المفردات، إذ ينبغي من الزاوية المثالية أن تتفق مع مفردات الأصل ومع مفردات الجميور الذى يكتب المترجم من أجله. ودرايدن على وعى كامل بهذا، إذ يقول فى مقدمته الطويلة "ربما أكون أول إنجليزى وضع نصب عينيه المحاكاة الدقيقة للشاعر [فيرجيل] من حيث البحر الشعرى، واختيار الألفاظ، ووضعها فى السياقات الكفيلة بتحقيق عذوبة الجرس" (ص ٥١) ولكنه لا يقتصر على ذلك بل يضيف قائلاً "لقد حاولت أن أجعل فيرجيل يتكلم بالإنجليزية التى كان يمكن أن يتكلمها لو كان قد ولد فى إنجلترا وفى هذا العصر" (ص ٦١). وكما هو متوقع، كان غيره من المترجمين يعزفون عن جعل فيرجيل يتكلم الإنجليزية السائدة فى زمانهم، وخصوصاً الإنجليزية التى تتضمن كلمات وعبارات لم تكن شائعة فى اللاتينية فى عصر فيرجيل، بدافع من احترام استخدام فيرجيل لللاتينية. ويدعو جاكسون نايت (١٩٥٨) على سبيل المثال، إلى استخدام لغة إنجليزية ذات غرابة طفيفة أحياناً ما دامت اللاتينية عند فيرجيل تكسوها الغرابة أحياناً" (ص ٢٢). وهو فى الوقت نفسه يدعو إلى استعمال مستوى من اللغة الإنجليزية يتسم بعدم التعبير عن الشخصية قدر الطاقة، ولا يرتبط زمنياً بالإنجليزية فى منتصف القرن العشرين" (ص ٢٢) وإن كنا نتصور أنه لن يبلغ فى ابتعاده عن الشخصية وعدم انتمائه الزمنى ما بلغته اللغة المستخدمة فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الفكتورى، إذ كانت هذه الترجمات تعتمد على لغة كان يُعتقد أنها "لازمنية" وإن كان الرأى حالياً يميل بازدياد إلى اعتبارها "عتيقة" وحسب، ومن ثم فإنها تأتى بنتيجة عكسية من حيث إمكان متعتها للقارئ، وانظر ترجمة فيرفاكس تايلور للسطور الخمسة الأولى من الكتاب الرابع من الإنيادة:

وَقَعَتْ هُنَاكَ فَرِيْسَةٌ لِعَذَابِ آلَامٍ مِنَ الْأَشْجَانِ
فَذَوَتْ وَزَادَ نُحُولُ مَلَكِنَا بِمَا تُخْفِي مِنَ الثَّيْرَانِ

فَالْجُرْحُ قَاسٍ يَنْهَشُ الدَّمَ فِي غُرُوقٍ ذَابِلَاتٍ مِنْ زَمَانٍ
وَإِلَى خَيَالِ الْمَرْأَةِ الظَّمْأَى الَّتِي هَدَّ الْقَرَامُ بِهَا الْكَيَانَ
عَادَتْ شَجَاعَةٌ قَائِدٌ عَلِمَ وَصِيَتْ بِبِلَادِهِ فِي كُلِّ آنٍ

وسوف أتصدى أخيراً للعامل الأول ألا وهو حاجة الجمهور الذى يمكن أن يقرأ النص أو حاجات الجماهير، فهذه هى المسؤولة عن الاستراتيجيات المختلفة التى يستخدمها مختلف المترجمين فى أوقات شتى، بل إنه يمكن اعتبارها العامل الذى يسترشد به المترجم فى عمله على أول المستويات الأساسية، ألا وهو المستوى الذى تتخذ فيه أشمل القرارات الاستراتيجية. والحاجات المختلفة المشار إليها من العوامل المسؤولة عن ازدواج سلسلة النسب الذى تنتمى إليه ترجمات فيرجيل إلى الإنجليزية، اعتباراً من القرن السابع عشر، فأما السلسلة الأولى فتتكون من مترجمين مثل درايدن، أهم ما يشغلهم محاكاة الأصل والتعادل معه، ولكن من دون تجاهل تعريف القراء فى الوقت نفسه بالنظرات المعاصرة إلى الأصل، وأما السلسلة الأخرى التى بدأت بعد نسيان كثير من الترجمات الأولى، فتضم المترجمين الذين حاولوا أن يجعلوا الرأسمال الثقافى الذى يمثله فيرجيل واللغة التى كان يكتب بها متاحاً لأكبر عدد ممكن من القراء، وبأكبر عدد من الأشكال التى كان يعتقد أن تساعد على تحقيق هذا الغرض. وسوف أنتقل الآن لتقديم مناقشة موجزة لهذه الأشكال، وللمواقف من ورائها.

يقول جوزيف تراب فى مقدمته لترجمته التى نشرت أول مرة عام ١٧٣٥ إنه "من المحال الاستمتاع بشعر الشاعر فيرجيل، إلا إذا فهم المرء معانيه ومبانيه باعتباره كاتباً" (ص ٣) ويقول تراب بعد ذلك إنه "من المقطوع به أن كثيراً من السادة من ذوى الشرائع الطيبة والأحكام الرهيفة فى المدن وفى الريف كادوا ينسون اللاتينية (وإن لم ينسوها تماماً) أو لا يحيطون بها الإحاطة الكافية لقراءة فيرجيل

باللغة الأصلية" (ص ٣). وهؤلاء "السادة" هم الجمهور الذى يوجه تراب ترجمته إليه، وهو يشكّل ترجمته داعياً لتلبية احتياجاتهم، وانظر إلى مقولته التالية: ولما كانت هذه الحواشى بالإنجليزية، فإن الصعوبة الرئيسية التى يصادفها هؤلاء السادة فى قراءة الشراح قد أزيلت تماماً" (تراب، ص ٤). وتراب يشير هنا إلى الحواشى التى كثيراً ما تقتبس من الشراح المعتمدين المشار إليهم آنفاً. وكانت هذه الحواشى تكتب وتطبع، لسوء الحظ، باللغة اللاتينية فى معظم طبعات الإنيادة المتاحة عندما نشر تراب ترجمته، إن لم يكن فى جميع الطبعات. وهكذا فإن كتابة الحواشى المصاحبة لترجمته بالإنجليزية أيضاً تعتبر بلا شك عاملاً إضافياً يشجع القراء على شراء عمل تراب. وعلى أية حال فقد مكنته الحواشى أن يقول بثقة أكبر "سوف أكون قد وقعت فى ضلال كبير إن لم يستطع القراء من خلال هذه الترجمة والحواشى معا أن يزدوا من فهمهم لفيرجيل باللغة اللاتينية" (ص ٤).

وتوجد ترجمات أخرى تحاول أن تحقق الغايتين معا، فبعضها مثل ترجمة أندروز التى نشرت عام ١٧٦٦، تزعم قدرتها على أن تكون "أدباً رفيعاً" وفى الوقت نفسه "مدخلاً" مفيداً إلى القصيدة. ويقول أندروز إن "ترجمته موجبة على غرار ذلك" إلى "الشبان فى مجتمعنا الذين درجوا على حب العلم"، ثم يضيف قائلاً "ولم أجد فى غمار عملى أى تناقض بين هاتين الغايتين" (ص ٨). وربما كان قراؤه يختلفون معه، وهم الذين يقول إنهم قد "يحتاجون إلى المزيد من المساعدة فى الأبنية النحوية"، ما دامت ترجمته لم تطبع منها طبعة ثانية قط. ومما له مغزاه أن موقف أندروز تجاه نشر الرأسمال الثقافى يكتفه بعض الغموض. فهو ينعى ما يراه حقيقة مجتمعه ألا وهى أن "المستويات المنخفضة من التعليم، مثل التى لابد من توافرها لمن يمارس التجارة والمؤامرات السياسية، تبدو شائعة بين العامة" ثم يضيف قائلاً إن العلم لا يستطيع أن يتأخر، من ناحية أخرى، "بوجود علماء أفذاذ مثل الذين شهدهم القرون السابقة" (ص ٦-٧). ويبدو أن أندروز يعنى أن الذين شرعوا فى تكديس

رؤوس أموال اقتصادية لا يأبىون عموماً لرأس المال الثقافي، وأنه قلق إزاء هذه الحال، مفصلاً بذلك عما يعتبر، في جوهره، رد فعل أرسطوقراطي يقول إن انتشار التعليم على نطاق واسع جعله يفقد ما كان عليه يوماً ما.

ومن الطريف أن التصدير الذي كتبه تراب لترجمته يناقض تماماً رد الفعل الأرسطوقراطي الظاهر في تصدير أندروز، وهو ما سوف يزداد إيضاحه فيما يلي، إذ إن تراب كان يرى أن على البورجوازية الطامحة أن تكتسب معرفة بالتراث الكلاسيكي بكل وسيلة ممكنة. وأما حين يتوقف "طموح" البورجوازية، أي حالماً تنجح في أن تشغل مواقع السلطة الحقّة، فسوف تبدأ في حماية ما أصبح "لها" رأس مال ثقافياً، وصيانتَه من نوع الانتشار الذي غدا "يسير المأخذ"، على نحو ما يظهر في تصدير سنجلتون، الذي نشير إليه أدناه.

وأما جوزيف ديفيدسون فإنه ظل منحازاً إلى البورجوازية "الطامحة"، محاولاً توفير "مداخل" مفيدة إلى الإتيادة من خلال الجمع بين ثلاثة كتب على الأقل في كتاب واحد. وقد تمتعت ترجمته بدرجة عالية نسبياً من الزواج، إذ نشرت أول الأمر في عام ١٧٤٣، ثم أعيد نشرها في ١٨٠١ و ١٨١٠، و ١٨١٣، و ١٨٢١، و ١٨٣٠، و ١٨٣١، و ١٨٤٨، بل وحتى عام ١٩٠٦. وعنوانها جدير باقتطافه كاملاً:

أعمال فيرجيل مترجمة إلى النثر الإنجليزي، بصورة قريبة من الأصل بقدر ما يسمح به اختلاف المصطلح اللغوي بين اللغتين اللاتينية والإنجليزية، إلى جانب وجود النص ونظام البناء اللاتيني في الصفحة نفسها، وأما الحواشي النقدية والتاريخية والجغرافية والكلاسيكية فهي بالإنجليزية، مقتبسة من أفضل الشراح القدامى والمحدثين، بالإضافة إلى عدد كبير من الحواشي الجديدة كل الجدة. والكتاب يصلح للاستخدام في المدارس، وللأفراد من السادة.

ويقدم ديفيدسون في هذا الكتاب من ثلاثة أسطر إلى خمسة من النص الأصلي في أعلى الصفحة، ومن تحتها تأتي الترجمة والحواشي، على نحو ما يتوقع قراء القرن العشرين، ولكنه يقدم أيضًا شيئًا آخر يدرجه في أبرز مكان أي تحت الأصل وفوق الترجمة والحواشي. وهذا الشيء يسمى "الترتيب" أي ترتيب تتابع الكلمات منطقيًا، بعد انتزاعها من أماكنها في السطور المنظومة وإعادة كتابتها نثرًا. وهذه التقنية، بطبيعة الحال، من روافد تقاليد عريقة في تدريس اللاتينية، وكان المفترض فيها أن "يفسر" الطالب النص [وفق قواعد اللغة] حتى يزيد من فهمه له. وهذا هو المقصود "بالأبنية النحوية" التي يشير إليها أندروز على نحو ما أوردناه آنفاً.

فلننظر إلى السطرين الأولين من الكتاب الرابع لإيضاح الأمر. يقول النص اللاتيني:

At Regina, gravi iamdudum saucia cura,

Vulnus alit venis, et caeco carpitur igni.

ويطبع ديفيدسون هذين السطرين في أعلى الصفحة، ويعقبها "الترتيب" وهو:

At Regina, iamdudum saucia gravi cura, alit vulnus in

suīs venis, et carpitur igni amoris

أي إن ديفيدسون فعل ما فعلته أجيال من معلمى اللاتينية من قبله، ألا وهو نزع الشعر من الشعر حتى يزداد وضوح دلالاته، أو ما يسميه تـراب "معناه". كما أضاف بحروف مائلة كلمات ليست في نص الإتيادة، كما هو واضح، وإن كان على المعلم أن يأتي بها حتى يكون للنص معنى. وديفيدسون يوردها

بجلاء للتأكد من فهم النص فهنا صحيحًا. فبينما يقول فيرجيل "ولكن الملكة، وقد أثقلها همُّ رازح، تُطعم الجرح بعروقها، وتكتسحها نار عمياء" فإن "ترتيب" ديفيدسون يقول، بالإنجليزية، "ولكن الملكة، وقد أثقلها حزن رازح، تطعم الجرح بعروقها نفسها، وتكتسحها النار العمياء للحب" وأما ترجمة ديفيدسون نفسه فتقول "ولكن، قبل أن ينتهى من خطابه بمدة طويلة، كانت الملكة، التى أصابها سهام الحب الأليمة، تطعم جرحًا فى كل عرق، وتحترق ببطء فى لهيب خفى" (ص ١). ومرة أخرى أضاف ديفيدسون كلمات بينط بارز حتى يضمن فهم المعنى فهنا صحيحًا. فأما عبارة أن ينتهى من خطابه فتشير إلى نهاية الكتاب الثالث، وهو الكتاب السابق من الإتيادة، والذي يُختتم بنهاية قصة إينياس عن سقوط طروادة وتجواله اللاحق فى سعيه لإنشاء مدينة جديدة، وفق ما أمرت به الأرباب. وأثناء رؤية الملكة دايدو لإينياس أثناء قص قصته وإصغائها لكلماته، تقع فى حبه. وهكذا يبدأ الكتاب الرابع بالسطور التى توضح هذا المعنى للقارئ. ولفظة "الحب" المطبوعة بينط بارز لا تحتاج إلى مزيد من التعليق. وأخيرًا يضيف ديفيدسون الحاشية التالية إلى ترجمته للسطرين الأولين من الكتاب الرابع: "سهام الحب الأليمة. تبدو هذه الاستعارة اليسيرة بالإنجليزية أفضل تطويع قادر على نقل قوة الأصل (gravi cura) أى الهم الثقيل أو الرازح، خصوصًا لأن فيرجيل يستخدم الكلمتين (saucia) و (vulnus) ربما للإشارة إلى السهام والرماح التى كانت تقترن بتصوير كيوييد رب الحب فى الشعر" (ص ٣). وقد يتفق قارئ اليوم مع الكاتب فى أن "سهام الحب الأليمة" استعارة "يسيرة"، ولكن ذلك نفسه قد يكون السبب الذى يجعله، على وجه الدقة، يتحاشى استعمالها. والواضح أن ديفيدسون يختلف معه فى رأى. ويفضى بنا هذا إلى عامل مهم آخر يمارس تأثيره عندما يدخل رأس المال الثقافى "سوق الصرافة"، ألا وهو المبادئ الشعرية السائدة فى الأدب المستهدف فى وصف "الصرف" المذكور، وربما بعد ذلك الوقت أيضًا، إذ تظهر

فجوة زمنية بين المبادئ الشعرية التي يسترشد بها العمل الأصلي وبين وضع الترجمات.

وفي منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، يضع كوننجتون تلخيصه للحالة كما يلي:

[مكتبة بون الكلاسيكية] تثبت أن قسماً كبيراً من جمهور القراء، لأسباب مختلفة، يستحق تقديم الأعمال الكلاسيكية بالإنجليزية. فتلاميذ المدارس لا يزالون مولعين "بالمخابئ السرية" كما كان حالهم فى أيام تراپ، والمعلمون فى المدارس قد بدأوا يحتملون، بتعديلات معينة، ما لا يستطيعون القضاء عليه... والذين يحيطون باللغات الكلاسيكية من دون معونة تذكر أو دون معونة على الإطلاق من المعلمين - وربما كانوا يمثلون طبقة يزداد عدد أفرادها - يجدون فى الكتاب بدلاً طبيعياً عن المعلم، كما أن لدينا طبقة كبيرة من القراء الذين يستعصى عليهم اكتساب اللاتينية واليونانية استعصاء اللغة القبطية، ومع ذلك فإنهم يهتمون بمعرفة ما قاله القدماء وأقوالهم (ص ٤٨).

والكلمة المحورية فيما يقوله كوننجتون هى بوضوح كلمة "يستحق". وهو يواصل حديثه لتعداد مختلف صور اكتساب المعرفة [بالأعمال الكلاسيكية] من الترجمة الحرفية التى يستخدمها التلاميذ، مروراً بالكتاب الذى وضعه ديفيدسون، إلى مكتبة بون الكلاسيكية التى نشرت ترجمته. ولكن الموقف يتغير، فإذا كانت المجموعتان اللتان يشير إليهما كوننجتون أولاً لا تزالان تطلعان على شعر فيرجيل وتتعلمان اللغة اللاتينية، بصورة من الصور، فإن المجموعة الثالثة لم تعد تتعم بذلك. وهكذا فإن ترجمة كوننجتون تعتبر من أوائل الترجمات التى حاولت أن تحل محل الأصل بالنسبة لنمط معين من القراء.

ويعتبر ر. سى. سنجلتون من بين آخر الذين اتخذوا الموقف المضاد. إذ كان يكره الترجمة أو بالأحرى الترجمات التى تسهل قراءتها، وفق ما كان ناشرو سلسلة الكتب فى مكتبة بون الكلاسيكية يعترضون لها أن تكون، وإن لم تحقق دائما هذه الغاية، ما دام الكثير منها كان مكتوبا بلغة إنجليزية فكتورية تطمح إلى أن تصبح "لازمنية"، وكان سبب كراهيته أن ذلك يجعل الرأسمال الثقافى الذى تمثله الأعمال الكلاسيكية متاحا للجميع بلا استثناء سواء اجتهدوا للحصول على هذه المزية أم لا. وهنا يكمن، فى رأى سنجلتون، ظلم فادح ينبغى القضاء عليه اقتصاديا ومعنويا. وهكذا يعلن سنجلتون فى مقدمته أن "ترجمة أعمال فيرجيل كلها يمكن الحصول عليها بسهولة مقابل نصف الثمن المدفوع فى هذا الكتاب؛ والكتاب نفسه لا يتضمن أكثر من نصف أعماله" (ص ١٠). و"الكتاب" الذى يشير إليه ذو عنوان يكشف عن مشروع سنجلتون إذ يقول أعمال فيرجيل، مترجمة ترجمة دقيقة إلى الإيقاع الإنجليزى، وموضحة بشعر الشعراء البريطانيين فى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر. ولهذا المشروع منطقه المحتوم. "قما دام المرء سوف يكتشف"، حسبما يفترض سنجلتون، "أن أحد العناصر الرئيسية فى نماذج الكتابة الجيدة، سواء فى كتابات ديكنز أو فى صحيفة التايمز يُكمن فى الإيقاع" (ص ٨) فعلى الطلاب أن يتعلموا الترجمة الإيقاعية. ويقول سنجلتون إنه أراد مساعدتهم على أداء هذه المهمة، "ورأى أنه من المفيد فى سبيل تحقيق ذلك تقديم بعض المقتطفات من كبار الشعراء البريطانيين على شكل حواش" (ص ٢٤). فعلى سبيل المثال عندما تعيد دايدو تأكيد ما أقسمت عليه من عدم الزواج مبرة أخرى بعد وفاة زوجها، قائلة، فى ترجمة سنجلتون "إِنْ لَمْ يَرَسَخْ فى ذَهْنِي الْعَزْمُ وَيَثْبُتْ/ حَتَّى مَا يَتَزَحَّزَحُ قَطُّ بِأَلَا أَمْنِي أَنْ أُرْتَبِطَ بِنَبَرِ زَوَاجٍ مَعَ أَيِّ أَحَدٍ" (ص ١٣٣ ب) فإن كلماتها يؤكد المقتطف التالى من مسرحية فارس مالمطه التى كتبها يومونت وقلتسر "وَعَلَيْهَا أَلَا تَمُكَّتْ قُرْبِي. فَيَمِينِي قَدْ نَشَتْهَا فى قَلْبِي/ أَقْسَمْتُ عَلَى ذَلِكَ وَلَنْ أَحْبْتُ/ فَإِذَا مَا حَانَ الْحَبْتُ بِهِ..." (ص ١٣٣) وفى النهاية لن يكون أمام الطالب

خيار غير النجاح، ما دام يتبع السبيل الذى خطه سنجلتون له "وهكذا، بعد أن تتوافر للطالب كلماته وعباراته من الشعراء الإنجليز، وبعد أن يتلقى الأفكار والصور من فيرجيل، عليه أن يصوغ ما اكتسبه صوغاً إيقاعياً" (ص ١٥). والجانب المذهل هنا فى مشروع سنجلتون أنه قد يكون من بين آخر مَنْ حاولوا السير على خط أحمر ما انفك يزداد شحوباً بين نمطين من الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" وكذلك "القيمة الرفيعة"، ألا وهما اللاتينية التى كانت قد بدأت تفقد ما يكفل لها تلك المكانة، ونوع معين من الإنجليزية، وهو على وجه الدقة لغة "ديكنز وصحيفة التايمز"، وهى التى كادت تشغل آنذاك تلك المكانة. وهذا هو السبب الذى يجعل الترجمة فى نظره جهداً مبذولاً فى الكتابة، وهى التى لم تكن قد تمكنت من شغل مكان الأصل، وإن كانت جاهزة لأن تشغله.

وفى الوقت نفسه نجد أن سنجلتون يعرب عن ضيقه من أن الذين يكسحون اثنتى عشرة سنة فى دراسة النحو اللاتينى حتى يبلغوا آخر الأمر مرحلة القدرة والتمكن والحق فى قراءة نص فيرجيل الأصيل، يُخرمُون ظُلماً من ثمار كَدِّهِمْ بسبب ما يسميه "أية ترجمة تقريباً" (انظر أدناه) وهى التى تتيح الاطلاع على فيرجيل حتى لمن لم يكابد ما كابدوه اثنتى عشرة سنة. ومن ثم فإن سنجلتون يصدر الحكم الصارم التالى: "إذ إننى أرى فى عداد الشر المستطير أن يملك الطالب ترجمة لمؤلف تشكل جانباً من جوانب دراسته" (ص ١١). فاختصار الطريق أمر سيئ، ولا يقتصر ذلك على الصغار، بل ينسحب على كل من يتعرضون "لأضرار معنوية خطيرة" بالحصول على "معونة عادة ما تكون ممنوعة" (ص ١١). ولكن ترجمة سنجلتون موجهة، كما يقول "لاستخدام المعلم" (ص ١٥) ويشعر المرء أن المعلم يقف فى الجبهة لصد هجمات سقیمی الذوق، ومن واجبه أن يتأكد من قراءة الأعمال الكلاسيكية باللغة الأصلية، واستمرار ذلك. ولا بد للمعلم فى تنفيذ المهمة التى كُلفَ بها من دون أن يحيد عن الصراط المستقيم،

أن ينتفع بكل معونة يستطيع الحصول عليها، بما في ذلك ترجمة سنجلتون، "إذ ما أكثر ما يُضطرُّ المعلم بسبب الإرهاق وضعف الحماس، والصداع والانهماك، وهي ثوابع الجهد الذهني، إلى الترحيب بأية ترجمة تقريباً باعتبارها نعمة وفضلاً؛ وربما لن ينظر إلى هذا الكتاب في ساعات الوهن نظرة الرفض له" (ص ١٦).
أى إن سنجلتون يقدم ترجمته لأنه يريد على وجه الدقة ألا يستسلم المعلم "لأية ترجمة تقريباً".

ولم يكن سنجلتون ليتصور أن هذا الجانب من مشروعه قد بدأ التراجع السريع إلى عالم الماضي، وأنه بعد انقضاء مائة عام وحسب على نشر ترجمته للمرة الأولى، كان الهبوط السريع لللاتينية قد بدأ في النظام التعليمي، وهو الذى يراقب خلق الرأسمال الثقافى ودورته إلى حد أكبر كثيراً من الترجمة، وهكذا نشأت الحال التى نجد فيها المعلم كما يقول كورنجنون، مضطراً إلى "احتمال... ما لا يستطيع القضاء عليه"، إذ أصبحت تلك هى القاعدة لا الاستثناء، وسوف تقوم الترجمات، من الآن فصاعداً، بالحلول محل الأصول، بدلاً من استكمالها، فتقدم لقرائها فيرجيل فقط، لا فيرجيل وبعض المداخل إلى اللاتينية، ومن دون أن تحاول، رغم ذلك، تعليمهم كتابة الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" و"القيمة" الرفيعة.

الفصل الرابع

نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة

سوزان باسنيت

تَزخر رفوف المكتبات بكتب لا تحصى، وربما كانت تكفى لملء مكتبات كاملة، من الهراء الذى تملئه الأهواء الذاتية عن الشعر، وإن قورنت كمية الشروح والتعليقات المسيبة بالشعر المكتوب فعلاً فلا بد أن تبلغ ضعفه على الأقل. ويزعم جانب كبير من هذه الكتابات أن الشعر شيء خاص متميز، وأن الشاعر يتميز بخصيصة جوهرية تمكنه من إبداع نمط فائق من النصوص، وهو القصيدة. كما يكثر الهراء المكتوب عن الشعر والترجمة أيضاً، وربما كان أشير ما قيل من هذا اللون عبارة روبرت فروست، البالغة السخف، ألا وهى "إن الشعر هو ما يضع فى الترجمة"، وهى التى توحى بأن الشعر كيان غير محسوس يستعصى على الوصف (حضور؟ روح؟) وأنه وإن كان يُبنى باللغة فمن المحال نقله عبر اللغات.

ويرجع جانب كبير من هذا الخطأ إلى فترة ما بعد الرومانسية، بأفكارها الغامضة عن الشعراء باعتبارهم كائنات تختلف عن سائر البشر، يتلقون الوحي الإلهي وكثيراً ما تحفزهم الرغبة فى الموت. ويكفى أن يتناول الممثل الكوميدي عباءة سوداء فيلتف بها فوق خشبة المسرح حتى يصبح الجمهور "شاعراً" ويضحك. وهذه الصورة للشاعر باعتباره شاباً مستضعفاً يتمتع بحساسية مرهفة (فالمرأة لا تظهر فى هذه الأسطورة!)، قد ازداد تشجيعها فى العالم الأنجلوسكسوني

بفضل قضايا الوعي الطبقي، فما إن تَبَتَّ الأدب الإنجليزي أقدامه في الجامعات في السنوات الأولى من القرن العشرين، حتى ارتفعت مكانة الشعر في السُّلَّم الاجتماعي، وابتعد عن الجماهير، متجهاً إلى النخبة الفكرية والاجتماعية التي استولت عليه وزعمت أنها تملكه.

ولكن هذه الحال المؤسفة ليست، لحسنِ الحظ، عالمية. فالشعراء يقومون بوظائف بالغة الاختلاف في شتى المجتمعات، وهذا عامل لا بد أن يأخذه المترجم في اعتباره. ففي أوروبا الشرقية أيام الشيوعية، مثلاً، كان الشعر يُباع في طبعات ذات خط كبير (وقد حلت محلها الآن الروايات الغرامية انغربية وروايات الجرائم الجماهيرية)، وكان الشعراء شخصيات مهمة، وكانوا كثيراً ما يعارضون الظلم والطغيان في شعرهم. كما حدث في أمريكا اللاتينية، وفي شيلي بعد وفاة پابلو نيرودا في عام ١٩٧٣، أن خرج الناس إلى الشوارع وكان الجميع، حتى الفلاحون والعمال الأميون في الريف، يستشيّدون ببعض من إنتاجه الشعري الضخم.

كان نيرودا يرى أن دور الشاعر يقضى بأن ينطق بلسان من حُرِمُوا القدرة على الكلام، فالشاعر في نظره يمنح صوتاً لمن لا صوت لهم. وكان الشاعر في أماكن أخرى يقوم بدور ضمير المجتمع، أو مؤرخ المجتمع. والشاعر في بعض الثقافات هو "الشامان" (العراف) أو خالق السحر، أو المعالج، وفي ثقافات أخرى منشد الحكايات ومن يتولى التسرية عن الناس، وصاحب المكانة المركزية في المجتمع المحلي. وإذا تأملنا عدد المرات التي حُبِس فيها الشعراء أو عُذِّبُوا بل وقُتِلُوا فسوف ندرك درجة السلطة التي يمكن أن تكون في أيدي الشعراء. وكانت الملكة إليزابيث الأولى، وهي أيضاً شاعرة ومترجمة، ترأس اللجان التي سنت القوانين التي قضت بإعدام الشعراء الأيرلنديين الذين كان يُظَنُّ أنهم مخربون خونة. وهذا التصوير الموجز للأدوار المتنوعة للشاعر يؤكد اختلاف دور الشاعر باختلاف السياقات الثقافية، وهذا أمر بالغ الأهمية للمترجم، فإن مثل هذه

الاختلافات الثقافية قد تؤثر فعلاً في عملية الترجمة الفعلية. ومعنى هذا استحالة قياس الشعر بمقياس واحد، باعتباره رأس مال ثقافي، في جميع الثقافات. وقد حاول كثير من الكتاب جاهدين تحديد صعوبات ترجمة الشعر، إذ يؤثر عن الشاعر شيلي قوله الشهير:

لو كان من الحكمة إلقاء زهرة من زهور البنفسج في بوتقة من
أجل اكتشاف المبدأ العلمي للونها ورائحتها، فمن الحكمة نقل إبداعات
الشاعر من لغة إلى لغة أخرى. لا بد أن ينمو النبات مرة أخرى من
بذرتة، وإلا فلن يخرج أية أزهار، وهذا هو العيب الذي خلفته لنا لعنة
برج بابل.

(شيلي، ١٨٢٠)

ويُستشهد أحياناً بهذه الفقرة للدلالة على استحالة الترجمة. فهي تقول إن من السخف إخضاع زهرة للتحليل العلمي من أجل البت في أسس رائحتها ولونها، مثل محاولة نقل قصيدة كتبت بلغة معينة إلى لغة أخرى. ولكن لنا أن نقرأ الوصف التصويري الذي يورده شيلي لصعوبات عملية الترجمة قراءة أخرى، فالصورة الشعرية التي يستخدمها تشير إلى التغيير والنبت والنمو من جديد أي إنها ليست صورة ضياع وذبول. فحجته تقول إنه على الرغم من استحالة نقل قصيدة من لغة إلى لغة أخرى، فمن الممكن فعلاً إعادة غرسها، أي إنه يمكن وضع البذرة في تربة جديدة حتى يتمكن النبات الجديد من النمو. وإن فإن مهمة المترجم هي تحديد تلك البذرة ومعرفة مكانها ثم الشروع في نقلها إلى تربة أخرى.

والشاعر والمترجم البرازيلي أوغسطو دي كامبوس، الذي يعد من كبار ممارسي الترجمة وفق مبادئ "ما بعد الاستعمار"، يرفض القول بأن الشعر ينتمي

إلى لغة أو ثقافة معينة، قائلاً "ليس للشعر - تعريفاً - وطن، أو قل، بالأحرى، إن له وطناً أعظم" (دى كامپوس، ١٩٧٨). وإذا كان النص ليس ملكاً لثقافة مفردة فللمترجم الحق كل الحق في المساعدة على نقله عبر الحدود اللغوية.

ويبدو أن تاريخ الترجمة والنقل الأدبي يؤكد صحة مقولة دى كامپوس، إذ كيف يمكننا أن نقول مثلاً إن هوميروس "ينتمى" إلى اليونان، واليونانيون المعاصرون أنفسهم يُضطرون إلى تعلم اللغة اليونانية التي كان يكتب بها باعتبارها لغة أجنبية. وعلى غرار ذلك لنا أن نسأل إن كان شيكسبير "ينتمى" إلى إنجلترا، ما دام تولستوى قد أعلن أن شيكسبير ألماني في المقام الأول:

حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن شيكسبير قد ظفر بأى صيت خاص فى إنجلترا، بل إن الإنجليز كانوا يرونه أقل قيمة من معاصريه: بن جونسون، وفلتشر، وبومونت وغيرهم. وقد نشأت شهرته فى ألمانيا، ثم نُقلت منها إلى إنجلترا.

(تولستوى ١٩٠٦)

أى إن تولستوى يقول إن الإنجليز عجزوا عن إدراك عبقرية كاتب من أبناء جلدتهم، ولم يعرفوه إلا بطريقة غير مباشرة، أى من خلال الألمان. وهذا منظور يدعو إلى القلق إن كنت إنجليزياً، ولكنه مفيد فى تأكيد الدور المهم الذى كثيراً ما تقوم به الترجمة. فالترجمة، كما يقول فالتر بنيامين، تضمن البقاء للنص، وكثيراً ما يواصل بقائه لأنه قد ترجم وحسب. (بنيامين، ١٩٢٣).

وترجمة شيكسبير فى شتى بلدان القارة الأوروبية فى أواخر القرن الثامن عشر، وفى القرن التاسع عشر، مثال باهر على ما يتضمنه النقل عبر الثقافات من تشابك وتعقيد، ويؤكد ما يقوله دى كامپوس عن أوطان النصوص. إذ إن ذلك

الكاتب الذى تُرجم جانبٌ كبيرٌ من أعماله إلى لغاتٍ بالغة الكثرة، فى الوقت الذى كانت المثل العليا الثورية العظمى فيه تكتسح القارة كلها، ومفاهيم النهوية القومية يُعلَى من شأنها بقوة أكبر مما شهده أى عصر سابق، لم يُترجم قطعا بسبب أصوله الإنجليزية الخاصة. ولم يكن يُنظر إلى شيكسبير باعتباره رمزا للنهوية الإنجليزية، بل كان يُحتفى به بسبب تقنيته الفنية المسرحية الثورية، التى كانت تتحدى معايير الذوق السليم وتوقعاته، وكذلك بسبب المادة الشعرية المشحونة بالفكر السياسى. أى إن شيكسبير الذى شق طريقه إلى اللغات الألمانية أو الروسية أو البولندية، أو الإيطالية، أو الفرنسية أو التشيكية كان يُنظر إليه أساسا باعتباره كاتبًا سياسيًا، تثير نصوصه قضايا جوهرية تمس هياكل السلطة، وحقوق عامة الناس، وتعريفات الحكم الصالح والفساد، وعلاقة الفرد بالدولة. ولنا أن نقول إنه كان كاتبًا مهمًا فى عصر الثورات، وإن لم يكن يتفق الجميع على هذا رأى. فإن فولتير مثلاً قد انتقده بشدة. يقول فولتير:

من المخيف أن هذا الوحش يلقى مناصرةً فى فرنسا. وفى ذروة الفاجعة والرعب، كنت أنا أول من تكلم عن شيكسبير هذا، وكنت أنا أول من نبّه الفرنسيين إلى اللآلىء القليلة التى يمكن أن نجدها فى كومة الروث الهائلة المذكورة. لم يخطر ببالي قط أننى سوف أسهم بما فعلتُ فى الجهد المبذول للوطء على تاجى راسين وكورنى من أجل تكليل جبين هذا الدجال الهمجى بأكاليل الغار.

(فولتير، ١٧٧٦)

كان فولتير يشكو من الثورة في الذوق، وفي أصول الدراما الشعرية فعليًا، وهي الثورة التي أحدثها كُتَّابٌ مثل شيكسبير. والأمر يتعلق هنا، بطبيعة الحال، بمسألة جوهرية في تاريخ الترجمة ولها ارتباط خاص بترجمة الشعر، ألا وهي قدرة الترجمة على التأثير في نظام أدبي، وقدرة النصوص المترجمة على التغيير والتجديد. ولكن إن كان الشعر حقًا هو ما يضيع في الترجمة، فكيف يمكن أن توجد القدرة المذكورة؟ لا بد أن الإجابة قائمة في طرائق تلقى/استقبال النصوص المترجمة من جانب النظام المستهدف، وهي التي ترتبط ارتباطًا بالغ التعقيد بالزمن والمكان والتقنية. لأن الترجمة لا تحدث تأثيرًا في نظام مستهدف إلا إذا كانت في ذلك النظام فجوة تمثل حاجة خاصة، وإلا إذا كانت مهارة المترجم قادرة على تقديم "منتج نهائي" يتجاوز درجة القبول وحسب.

ويحتسب فريدريك ويل، المترجم الذي أطال التفكير في مشكلات الترجمة، على إعادة النظر في العلاقة بين الترجمة وبين فكرة وجود أصل صلد قائلًا:

ليست النصوص الأصلية أيقونات، بل إنها أنساق حركة رمزية مشفرة، ففيها المقصد والحجة، والتعبير عنهما معا في ثيمة معينة. وهي ليست جامدة أو لينة، بل هي في جوهرها حركة. وأحب أن أتصور أنها مثل أسماء الفاعل وأسماء المفعول، لا مثل الأفعال أو مثل الأسماء. والأعمال الأدبية القائمة أمام المترجم لها شخصيتها المميزة، ولها طبيعة تشبه مادتها، وتدل على شخصية محددة، ولكنها لا تستطيع إيضاح مادتها إلا حين تعمل بمقتضاها. وهذا العمل هو الجانب الذي يمثل الفعل [بمفهومه النحوي] الذي لا بد منه للكشف عن الأسماء فيها. وبهذا المعنى تصبح الأصول الأدبية أسماء فاعل وأسماء مفعول. أي إن الأسماء فيها تعمل بأن تصبح أفعالاً. وهي تصبح أفعالاً بأن تتيح للأسماء فيها أن تعمل.

(ويل، ١٩٩٣)

إن ويل يحاول هنا تعريف الطبيعة الخاصة للنص، وهي التي يسميها علامة "شخصيتها المحددة". ولكنه يساعدنا أيضا بتذكيرنا أن النصوص تتكون من لغة، وأنها تتشكل من أسماء وأفعال وشئى أنواع الأنساق اللفظية والنحوية، وهذا هو البعد الذى على المترجم أن يهتم به فى المقام الأول. وأما فى ترجمة الشعر فينبغى أن تكون المرحلة الأولى هى القراءة الذكية للنص المصدر، وهى عملية تفصيلية لفك الشفرات وتأخذ فى اعتبارها الظواهر النصية والعوامل الخارجة عن النص. فإذا لم نُنعم النظر فى القصيدة ونقرأها بالانتباه اللازم وشرعنا فى القلق على ترجمة "روح" شئ من دون وجود ما يمكننا من تعريف هذه الروح فسوف نصل إلى طريق مسدود.

وكثيراً ما تعتمد قراءة إحدى القصائد على الجدلية الدائرة بين مقومات القصيدة المطبوعة على الصفحة وبين المعارف غير النصية التى نواجهها بها. ومن أفضل الشعراء المعاصرين عندى الشاعرة البريطانية الباكستانية مونيذا ألفى. وعملها مستمد من خبرتها باعتبارها امرأة تنتمى إلى أكثر من ثقافة واحدة، وأن صفة الهجين تمثل عنصراً أساسياً من عناصر إبداعها. وهى تكتب من واقع خبرتها باعتبارها "بين بين"، فهى امرأة لها مكانها فى ثقافتين، وربما لا تنتمى تماماً، بسبب ذلك، إلى أيهما وحسب. وهكذا فإن كتابتها ترمز للوضع الذى يشغله الملايين فى عالم اليوم. ومن الثيمات التى تعود إليها فى الكثير من قصائدها ثيمة الانتماء وعدم الانتماء. ومن هذه القصائد قصيدة غير مقفأة من ثمانية أسطر عنوانها الوصول ١٩٤٦ (ألفى، ١٩٩٣).

والمحدث فى القصيدة شخص يشار إليه وحسب باسم "طارق"، وهو يفكر فيما يراه بعد أن يصل إلى ليثربول ويستقل القطار متجهاً إلى لندن. وهو يتطلع إلى "حبل غسيل متصل ممزود" ويحاول التوفيق بين ما يراه وما يعرفه عن البريطانيين:

وقال فى نفسه: غريب أمر هؤلاء الناس -

إمبراطورية، وكل ذلك الغسيل

الملابس الداخلية، حديقة الإنجليزى.

الذى لا يعرفه طارق أن ذلك كان يوم الاثنين، يوم الغسيل التقليدى عند الإنجليز. وجهله بهذه الحقيقة الأولية عن الإنجليز يؤكد كونه أجنبيًا، ويلمح إلى صعوبات فى المستقبل. أضف إلى ذلك أن صورة الغسيل تؤكد التضاد بين ما يراه فى إنجلترا وبين ما رآه من الحكام البريطانيين المتعاليين فى الهند، والمفترض أن غسيل هؤلاء كان دائمًا يختفى عن الأنظار حيث يتولاه الخدم الهنود. وهكذا يتأكد التضاد بين المثل الأعلى "الإمبراطورى" والواقع المبذل للحياة اليومية.

ولكن معرفة أن يوم الاثنين يوم الغسيل لا تكفى لفهم ما يجرى فى القصيدة. فصورة الغسيل تذكرنا بالمثل القديم عن عدم غسل الملابس المتسخة علنًا. والملابس المتسخة فى هذه الحال حقيقية ورمزية، أى إن ملابس الإمبريالية المتسخة ترمز لها الملابس التى ينشرها الإنجليز لتجف، وفى إشارة طارق الساذجة التالية بشأن حديقة الإنجليزى، تبرز مجموعة أخرى من الإحالات. فالقصيدة الكبرى للعصر الإمبريالى، قصيدة الشاعر كيبلاج "بهاء الحديقة" تصور إنجلترا كلها فى صورة حديقة، حديقة رائعة تحيط بمنزل فاخر، ويعمل على الحفاظ على جمالها حشد من البستانيّين المخلصين وتختفى تحت الطبقات التى تتكون منها هذه القصيدة صورة الحديقة الإنجليزية المثالية فى القرن التاسع عشر.

وكل مترجم يتصدى لهذه القصيدة يواجه مهمة معقدة حقًا. فأما المفردات الدلالية فهى مباشرة، وإن كان شكل الأسطر الثمانية المحكم يَمَكِّنُ ألقى من إبراز كلمات معينة فى بداية الأسطر ونهايتها. وآخر كلمة فى القصيدة هى الصفة "لاذع" ومجال دلالاتها بالغ الاتساع، وهى تستخدم هنا فى وصف يوم الاثنين،

وربما - وعلى الأرجح - تشير إلى حالة الطقس [بمعنى "قارس"] حتى وهى تلمح إلى توقع الآم فى المستقبل. والمشكلة الرئيسية ليست لفظية أو نحوية أو شكلية، بل هى مشكلة المعرفة اللازمة للقارئ حتى يتمكن من إدراك الدلالات المضمرة فى النص، فالنص لا يصرح بمعظمها بل يلمح إليها وحسب. والبيانات الجغرافية دقيقة. فإذا لم يكن القارئ يعرف أن "يوستون" محطة قطارات فى لندن فلن تكون لرحلة طارق دلالة كبيرة. والفكاهة الخاصة بالغسيل تنشئ النيكل الأساسى للقصة. بل إن العنوان نفسه له دلالة، إذ إن طارق يصل إلى لندن فى لحظة "البين بين". فالحرب العالمية انتهت عام ١٩٤٥، ولم يعلن استقلال الهند وقيام دولة باكستان إلا عام ١٩٤٧. وكان طارق ينتمى للموجة الأولى من المهاجرين فى الفترة التى تلت الحرب. وربما يكون قد وصل قبل مواعده، أو بعد أن فات الموعد. والمشكلات الخاصة بنقل "تيبة" قصيدة كهذه، وهى التى تستند فى أساسها على فكرة النزوح الثقافى وتعتمد على مقدار كبير من المعرفة الإضافية، مشكلات ترهق المترجم باعتباره قارئاً وكاتباً.

وقد حاول جيمز هومز، وهو مترجم عظيم للشعر عبر عدة لغات وباحث متميز فى الترجمة، أن يضع مجموعة فئات أساسية لترجمة النظم. وهو يقدم سلسلة من الاستراتيجيات الأساسية التى يستخدمها المترجمون فى نقل الخصائص الشكلية للقصيدة، وأول استراتيجية من هذا النوع ما يطلق عليه تعبير "الشكل المحاكى". وفى هذه الحال يعيد المترجم تقديم شكل الأصل فى اللغة المستهدفة. ومن الواضح أن ذلك مستحيل إلا إذا توافرت أعراف شكلية مماثلة، بحيث يستطيع المترجم استخدام شكل مألوف من قبل للقراء. ومع ذلك فإن هومز يقول إنه ما دام من المحال أن يوجد شكل شعري خارج اللغة "فمن المحال للمترجم أن "يبقى" على أى شكل" ومن المحال تحقيق التطابق التام بين الأشكال الشعرية فى مختلف اللغات (هومز، ١٩٧٠). ومن ثم فإن هذا يعنى الحفاظ على وهم التماثل

الشكلى، وقراء اللغة المستهدفة يواجهون فى الواقع بشىء مماثل ومختلف فى الوقت نفسه، أى يحمل طابع "الغربة". ويقول هومز إن هذا هو ما يميز ترجمة شيكسبير إلى اللغة الألمانية بالنظم المرسل، ويردف قائلاً:

ومن ثم فإن "الشكل المحاكى" يسود بين المترجمين فى الفترة التى تضعف فيها مفاهيم الأنواع الأدبية، ويطعن فيها الناس فى الأعراف الأدبية، وتتعرض الثقافة المستهدفة كلها للنوازع الخارجية وتفتح صدرها لها.

(هومز، ١٩٧٠)

والاستراتيجية الثانية التى يضع هومز خطوطها العريضة تتضمن تحويلاً شكلياً، فهو يستخدم ما يسميه "الشكل القياسى" فى القول بأن المترجم يحدد أولاً وظيفة الشكل الأصلى ثم يحاول بناء مثيل له فى اللغة المستهدفة. وأوضح مثال على هذه التقنية هى ترجمة البحر الفرنسى السداسى التفعيلة إلى النظم المرسل بالإنجليزية [الخماسى التفعيلة] والعكس بالعكس. وتستخدم الدراما الكلاسيكية لكل من هاتين اللغتين هذين الشكلين. وعلى غرار ذلك فعندما وضع أ. ف. ريو ترجمته لملمحتى هوميروس للنشر فى سلسلة پنجوين عام ١٩٤٦، قال فى تصديره إن الإلياذة يجب أن تعتبر مأساة وأن الأوديسية رواية، ثم طبق حجته عملياً بأن ترجم الأوديسية باعتبارها رواية، نثرًا لا نظامًا.

وهو يُعرّف الاستراتيجية الثالثة بأنها "مشتقة من المضمون"، أو "الشكل العضوى". ويقول إن المترجم يبدأ خطواته بالمادة الدلالية للنص المصدر ويتيح لها أن تشكل نفسها. وهذه فى جوهرها استراتيجية عزرا پاوند فى ترجمة الشعر الصينى، وقد أصبحت الاستراتيجية المهيمنة فى القرن العشرين، وزاد من تدعيمها أيضا نشأة النظم الحر وتطوره. وفى هذا اللون من الترجمة يُنظر إلى الشكل باعتباره مستقلاً عن المضمون، لا باعتباره يتكامل معه.

وَيَصِفُ هُومَزُ الْفَنَةِ الرَّابِعَةَ بِأَنَّهَا "الشَّكْلُ الْمُنْحَرَفُ أَوْ الْخَارِجِيُّ"، وَفِي هَذَا النَّمْطِ مِنَ التَّرْجَمَةِ، يَنْتَفِعُ الْمُرْجِمُ بِشَكْلٍ جَدِيدٍ لَا يُشِيرُ إِلَيْهِ النَّصُّ الْمَصْدَرُ أَيْةَ إِبْرَاهِيمَ، سِوَاةٍ مِنْ زَاوِيَةِ الشَّكْلِ أَوْ الْمَضْمُونِ. وَقَدْ يَجُوزُ لَنَا أَنْ نَقُولَ إِنَّ عَزْرَا بِاَوْنَدِ يَفْعَلُ ذَلِكَ فِي بَعْضِ أَجْزَاءِ أُنَاشِيدِهِ، وَلَكِنَّا نَرَى بِصِفَةِ عَامَّةِ فَائِدَةٍ أَكْبَرَ فِي ضَمِّ فِكْرَةِ هُومَزِ عَنِ الشَّكْلِ "الْعَضْوِي" وَفِكْرَتِهِ عَنِ الشَّكْلِ "الْخَارِجِيِّ" فِي اسْتِرَاطِيَجِيَّةٍ وَاحِدَةٍ، وَاسْتِخْدَامِ مُصْطَلَحِ "الْعَضْوِي" لِهَمَا مَعًا. وَيَتَرَجَّمُ دِي كَامْبُوسُ قَصِيدَةَ وَلِيمِ بَلِيكٍ "الْوَرْدَةُ الْعَلِيلَةُ" إِلَى قَصِيدَةِ "مَجْسَدَةٍ"، أَيْ حَيْثُ تَطْبَعُ الْكَلِمَاتُ الْبَرْتَغَالِيَّةُ فِي الصَّفْحَةِ عَلَى شَكْلِ وَرْدَةٍ أَوْ زَهْرَةٍ وَيَخْتَفِي فِي دَاخِلِهَا النَّصُّ آخِرُ الْأَمْرِ، وَهُوَ مَا يُمْكِنُ اعْتِبَارُهُ شَكْلًا "عَضْوِيًّا" أَوْ "خَارِجِيًّا" إِذَا وَاصَلْنَا اسْتِخْدَامَ مُصْطَلَحِي هُومَزِ. وَلَكِنْ مِثْلُ هَذَا التَّمْيِيزِ لَا طَائِلَ مِنْ وَرَائِهِ، وَالَّذِي نَسْتَطِيعُ أَنْ نَقُولَهُ هُوَ أَنَّ تَرْجَمَةَ دِي كَامْبُوسُ تَتَجَلَّى فِيهَا حَسَاسِيَّتُهُ لِلنَّصِّ وَرَغْبَتُهُ فِي التَّجْرِبِ بِطَرَائِقٍ لَمْ تَكُنْ مَتَاحَةً لِبَلِيكٍ قَبْلَ قَرْنَيْنِ مِنَ الزَّمَانِ.

وَيَقُولُ هُومَزُ إِنَّ الْاسْتِرَاطِيَجِيَّةَ الْعَضْوِيَّةَ كَانَتْ الْاسْتِرَاطِيَجِيَّةَ الْمَفْضَلَةَ فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ، وَلَكِنَّهُ يَبِينُ انْحِدَارَ نَسْبِهَا بِوَضُوحٍ مِنْ شَيْلِي، وَهُوَ الَّذِي أَشْرَنَا أَنْفًا إِلَى اسْتِخْدَامِهِ صُورَةَ عَضْوِيَّةٍ فِي الْإِشَارَةِ إِلَى عَمَلِيَّةِ التَّرْجَمَةِ. وَفِكْرَةُ التَّرْجَمَةِ بِاعْتِبَارِهَا عَمَلِيَّةَ عَضْوِيَّةٍ تَبْرُزُ بِوَضُوحٍ وَجَلَاءٍ فِي تَفْكِيرِ عَزْرَا بِاَوْنَدِ، إِذْ كَانَ مِثْلُ كَثِيرٍ مِنَ الشُّعْرَاءِ وَأَصْحَابِ نَظَرِيَّاتِ التَّرْجَمَةِ مِنْ قَبْلِهِ وَمِنْ بَعْدِهِ مُشْغُولًا بِتَحْدِيدِ الْمَرَاكِلِ الَّتِي تَمَثِّلُ خُطُواتَ نَقْلِ الْقَصِيدَةِ مِنْ لُغَةٍ إِلَى لُغَةٍ أُخْرَى.

وَبِاَوْنَدِ يُوَكِّدُ أَهْمِيَّةَ اللُّغَةِ الْمُسْتَهْدَفَةِ لِلْمُرْجِمِينَ، فَفِي مَعْرِضِ مَنَاقِشَتِهِ لَشُعْرِ الْعَصُورِ الْوَسْطَى، مِثْلًا يَقُولُ:

شَرُّ مَا تَنْتَسِمُ بِهِ تَرْجَمَةُ شُعْرِ الْعَصُورِ الْوَسْطَى إِلَى الْإِنْجِلِيزِيَّةِ أَنَّهُ
مِنْ أَصْعَبِ الْأُمُورِ أَنْ تَقَرَّرَ كَيْفَ تَتَرَجَّمُ عَمَلًا كُتِبَ وَفَقًّا لِمَعَايِيرِ مَعِينَةٍ إِلَى

لغة تخضع الآن لمعايير مختلفة. هل تترجم كنيسة سانت هيلير إلى تقاليد فن الباروك؟ لن نستطيع كما يعرف الجميع أن تترجمها إلى اللغة الإنجليزية في ذلك العصر، فاللغة البروفنسالية التي كان يتكلمها ملوك أسرة پلانٹاجينيت [١١٥٤-١٣٩٩م] تنتمي إلى لهجات جنوب فرنسا التي تسمى "لانج دوک".

(پاوند، ١٩٣٤)

والواقع أن نيرة پاوند هنا ساخرة، فهو يعرف مثل الجميع أن قدرًا كبيرًا من شعر العصور الوسطى قد تُرجم فعلاً في القرن التاسع عشر إلى لغة إنجليزية تحاكي طابع العصور الوسطى أو إلى ضرب من "لغة الترجمة" التي ترمى إلى الإيحاء بأن النص الأصلي قديم. ونقول حجة پاوند إن هذا سخف: فالمنتج النهائي غير ممتع للقارئ؛ لأنه مكتوب بلغة تفنقّر إلى الحيوية لأنها مكلفة تمامًا ولا يتكلمها أحد.

وكان ما يشغل پاوند في المقام الأول أن يترجم نصوصًا من زمن سابق أو من ثقافات غير غربية، ومن هنا قلّ تأكيده لمشكلات ترجمة الخصائص الشكلية للنصوص، لأنه كان يدرك أن الأشكال تتفاوت فيما بين الآداب المختلفة. وأما ما يصر عليه فهو أن على المترجم أن يكون قارئًا أولاً وقبل كل شيء. ونستبطن من حواشيه وتعليقاته الكثيرة على الترجمة وجود خط فكري ينسب إلى المترجم مسؤولية مزدوجة. فعلى المترجم أن يجيد القراءة، وأن يعي ماهية النص المصدر، وأن يفهم خصائصه الشكلية وديناميته الأدبية، إلى جانب مكانته في النظام المصدر، وعليه أن يأخذ في اعتباره أخيراً الدور الذي قد يُنَاطُ بالنص في النظام المستهدف. ويذكرنا پاوند مراراً وتكراراً أن الترجمة يجب أن تصبح عملاً فنيًا في ذاتها، وأى شيء أقل من ذلك عبث لا طائل من ورائه.

وهو يضع أيضا نوعا آخر من التمييز في تفكيره عن ترجمة الشعر، ويحاول جاهدا تحديد العناصر التي تقبل الترجمة على نحو ما. ويقول يساوند بوجود ثلاثة أنواع من الشعر في أي أُنْب. أولها هو الشعر النغمي (melopocia) الذي تتميز الألفاظ فيه بخصيصة موسيقية تؤثر في شكل المعنى، وهذه الصفة الموسيقية يستطيع أن يقدّرَها "الأحنبي ذو الأذن الحساسة"، ولكنها لا يمكن أن تترجم "إلا بمصادفة ملهمة أو حتى بإخراج ما لا يزيد عن نصف سطر كل مرة" (يساوند، ١٩٢٨).

والنوع الثاني هو الشعر التصويري (phanopocia) الذي يراه أسهل ما يترجم، لأنه يتضمن إبداع صور باللغة. وكانت الصورة الشعرية، بطبيعة الحال، تشغل مكانا رئيسيا في مذهب يساوند الشعري، كما يتجلى في اختياره المتعمد لأشكال النظم اليابانية والصينية المشحونة بالصور التي يعتبرها نماذج تُحتذى.

وأما النوع الثالث فهو الشعر الفكري (logopocia) الذي يقول إنه يتميز "برقص الذهن بين الكلمات" ويعتبره غير قابل للترجمة، وإن كان يمكن شرحه. ولكن يساوند يقول إن نقطة البداية تتمثل في البت في حالة المؤلف النفسية، والانطلاق منها، وهكذا نعود إلى شيلي وإلى فكرة نقل البذرة إلى تربة أخرى.

والباحثون في الترجمة يحاولون مرارا وتكرارا حل مشكلة العلاقات المتداخلة بين البناء الشكلي للقصيدة، ووظيفته في سياق اللغة المصدر، والإمكانيات المتاحة في اللغة المستهدفة. ويتحدث روبرت بلاي عن ثمانى مراحل للترجمة (بلاي، ١٩٨٤) ويتحدث أندريه ليفيثير في كتابه عن ترجمة شعر كاتوللوس، عن سبع استراتيجيات ومشروع خاص (ليفيتير ١٩٧٥). والعنصر المفقود في الكتابات الكثيرة عن الشعر والترجمة عنصر المرح أو فكرة الفرح أو التلاعب، إذ إن متعة الشعر تكمن في إمكان اعتباره خبرة ذكرية وعاطفية للقارئ والكاتب معا. والقصيدة، مثل النص المقدس، تقبل قراءات وتفسيرات واسعة

النطاق، وتتضمن الإحساس باللعب. فإذا عامل المترجم نصاً من النصوص باعتباره شيئاً ثابتاً مصمماً لا بد أن تُفكَّ شفرته بانتظام بالطريقة الصحيحة، فقد ذلك الإحساس باللعب.

وإذا رأينا لافتة نقول "المشى على الكلاً ممنوع" فإننا نجد فيها نهياً عن شيء. إنه نص يتكون من أربع كلمات له وظيفة محددة، ولو تصدينا لترجمتها فسوف نترجم وظيفتها، وليس بالضرورة عناصرها الدلالية. ولكن ما عسى أن نفعل بنص آخر من أربعة كلمات يرد في ديوان الشاعر الإيطالي العظيم جيو سيبي أنجاري، وهو

m"illumino

d"immenso

قد نبدأ باللجوء إلى المعجم واكتشاف أن السطر الأول يتكون من فعل يعود على الفاعل، وهو (illuminarsi) الذي يمكن أن يترجم بالتعبير "يضئ ذاته/ ينير نفسه/ يتنور" [وفعل المطاوعة الأخير أقرب الصور إلى الشكل الصرفي الإيطالي]. والسطر الثاني يتكون من حرف جر هو (di) الذي يعني "ل/ ب/ من" وصفة هي (immenso) التي تعني "الئائل/ الضخم/ اللامحدود"، وهذا غريب إذ ربما توقعنا الاسم منها وهو (immensita) هنا بدلاً من تلك الصفة. وهكذا فإن الترجمة الأولية يمكن أن تكون "إنى تنورت باللامحدود"، أو "إن تنورى لا حد له" أو "لقد تنورت إزاء اللامحدود". وعلينا أن نتوقف قليلاً هنا، إذ يتضح أن القصيدة التى لا يزيد طولها عن أربعة أسطر، والتى تعتبر عملاً عظيماً بالإيطالية، باللغة القبح بالإنجليزية، فترجماتها تتراوح ما بين الابتذال والتكلف. وربما كانت هذه من النماذج الكلاسيكية لما يسميه عزرا باوند الشعر الفكرى، أى النص ذو الجذور العميقة فى التقاليد الأدبية والفلسفية لكاتبها إلى الحد الذى يحول دون تذوق قراء ينتمون إلى ثقافة أخرى لنا، على الرغم من الغياب الظاهر للصعوبات الدلالية.

فكرة "التنوير" و"اللامحدود" تحيل القارئ الإيطالي إلى مجالات كاملة من الدلالات، أى إن هاتين الكلمتين ذواتا جذور عميقة في النظام الثقافي، ولا يمكن ترجمتهما حرفيًا، على الرغم من وجود معانٍ حرفية لهما. والطريقة الوحيدة لمعالجة المترجم لهذا النص هي اتباع المبادئ "العضوية" التي قال بها شيلي، ومحاولة فهم النص واستيعابه إلى الحد المتاح داخل النظام الخاص للمترجم بحيث يمكن لنبتة جديدة أن تبدأ النمو. ويكتب إيف بونفوا ما يرجع صدى هذا حين يقول إن علينا أن نحاول إدراك الدوافع الأصلية للقصيدة، ثم "نعيش من جديد مع" القوة" التي أنشأتها ولا تزال كامنة فيها" (بونفوا، ١٩٨٩).

وقد كتب أوكثافيو باث مقالاً واضحاً عن ترجمة الشعر يميز فيه تمييزاً بالغ الأهمية بين مهمة الشاعر ومهمة المترجم قائلاً:

إن الشاعر المستغرق في حركة اللغة، المشغول بالألفاظ دوماً، يختار كلمات معدودة، أو تختاره هذه الكلمات. وفي غمار جمعه بينها يبنى قصيدته: أى إنها كيان لفظي يتكون من حروف لا تقبل التبديل أو الحركة. وأما نقطة انطلاق المترجم فليست حركة اللغة التي تمثل مادة الشاعر الأولية، بل اللغة الثابتة في القصيدة. إنها لغة تجمدت لكنها حية. وخطوات المترجم تمثل عكساً لخطوات الشاعر، إذ إنه لا يبنى نصاً لا يتغير من حروف متحركة بل يفكك عناصر النص، ويحرر العلامات حتى تدور دورتها ثم يعيدها مرة أخرى إلى اللغة.

(باث، ١٩٧١)

أى إن الشاعر "يلعب" باللغة ثم ينتهي بخلق قصيدة ما، من طريق تثبيت اللغة على نحو لا يسمح بتغييرها. ولكن مهمة المترجم تختلف اختلافاً كاملاً. وتتضمن لونا مختلفاً من "اللعب"، إذ يبدأ المترجم باللغة التي تثبتها الشاعر. ثم يكون

عليه أن يشرع في تفكيكها وإعادة تجميع الأجزاء بلغة أخرى. ويقول پاث إن عملية تحرير العلامات لتدور دورتها تمثل عكس العملية الإبداعية الأصلية. فمهمة المترجم أن ينشئ نصاً مماثلاً بلغة أخرى، ومن ثم فإن المترجم ليس كاتباً أولاً يتحول إلى قارئ، بل هو قارئ أولاً يصبح كاتباً، والذي يحدث فى نظر پاث أن القصيدة الأصلية تصبح قائمة داخل قصيدة أخرى، حيث لا تصبح "نسخة منها بل صورة أخرى لها".

وهذه النظرة إلى عملية الترجمة ذات فائدة جمة، أو قل إنها "تحرّرتنا" إلى حد بعيد، فهي من الزاوية النظرية تتصل بفكرة فالتر بنيامين عن قدرة الترجمة على إكساب النص حياة أخرى، وتمكينه من البقاء، بل وأحياناً بعث الحياة فيه. أى إنها نظرة تحرير للترجمة؛ لأنها تتجنب تماماً السؤال العويص بشأن كون الترجمة أو عدم كونها نسخة أقل مرتبة من الأصل. فالواقع أن مهمة المترجم نوع مختلف وحسب من مهام الكاتب، وهى نابعة من المهمة الأولية للقراءة.

ومن المترجمين الذين ما فتئت أعود إليهم المرة تلو المرة وعاماً بعد عام السير توماس وايات، أحد الشعراء الذين يعود إليهم فضل إدخال شكل السونيتة فى اللغة الإنجليزية فى أوائل القرن السادس عشر. وأنا دائماً ما أرجع إليه لأن ترجماته بارزة متميزة حتى فى ذلك العصر المتسم بالنشاط الترجمى على نطاق واسع، وذلك على الرغم من أنه لم يعبر عن أية آراء فى الترجمة، أو على الأقل لم يصلنا منها شيء إن كان قد فعل. والباحث ر. أ. ريبهولتس، الذى قام بتحقيق ونشر الطبعة الكاملة لشعر وايات عام ١٩٧٨، لا يبذى رضاه عن ترجمات وايات، فأحياناً يصفها بأنها ترجمات لـپترارك، وأحياناً بأنها محاكاة حرة لشعر پترارك، بل وحتى محاكاة بالغة التحرر لشعر ذلك الشاعر (ريبهولتس ١٩٧٨). ومن المحتمل أن عدم رضاه يرجع إلى أننا لو وضعنا ترجمات وايات لـپترارك جنباً إلى جنب مع النصوص الأصلية، فسوف نواجه مثلاً لما يسميه پاث

"الممارسة التحريرية" للترجمة. إذ إن وايات يتخذ من بترارك نقطة انطلاق له،
ويحرر "العلامات" حتى تدور دورتها الموجبة إلى جمهور قراء يختلف اختلافا
تاماً، بلغة أخرى وفي عصر آخر.
وفيما يلي النص الإيطالي:

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando'l sole, a la stagione acerba.
Era sua vista sì dolce superba,
ch'i lasciai per seguirla ogni lavoro,
come l'avaro, ch'n cercar tesoro,
con diletto l'affanno disacerba.
"Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti e di topazi –
libera farmi al mio cesare parve".
Et era "l sol gia volto al mezzo giorno;
gli occhi miei stanchi di mirar non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.

[وفيما يلى الترجمة النثرية الدقيقة الكاملة للنص الإيطالى التى تكرم بإهدائها
إلى الأستاذ الدكتور عبد الرازق عيد، رئيس قسم اللغة الإيطالية وآدابها بجامعة
القاهرة - المترجم]

وعلة ناصعة البياض على العشب الأخضر،
تبدت لى، بقرنين من الذهب،
ما بين جدولى ماء، فى ظل شجرة غار،
حال شروق الشمس مع الفجر، فى مستهل فصل جديد.
كان مشهدها فاتنا حلواً وجليلاً،
فتركت لمتابعها أي عمل،
مثل البخيل، الباحث عن كثر،
يخفف بالاستمتاع أكدار نفسه.
"لا يمسنى أحد - حول عنقها الجميل
كان مكتوباً بالياقوت والماس -
فلست ملكاً لأحد حتى قيصرى جعلنى حرة".
ولما كانت الشمس قد تحولت بالفعل إلى منتصف النهار،
وعيناي متعبتان من التحديق لم يشبعا بعد،
حينها سقطت أنا فى الماء، واختفت هى (*).

(*) وفيما يلى ترجمة منظومة مقفاة للنص نفسه مع تعديل نظام القافية وغيره مما يمثل حجة باسنييت عن نقل
النثر إلى نثرية أخرى المترجم]

هذه قصيدة تزخر بالصور الشعرية البترائية الكلاسيكية. ويتكون بناؤها من وحدتين رئيسيتين، الأولى من ثمانية أبيات ذات قافية نسقها أ ب ب أ مرتين، وستة أبيات ذات قافية نسقها ج د هـ مرتين. ويشير فيها إلى حبيبته "لورا"، من خلال صورة شجرة الغار (allora) ومكان القصيدة المنظر الطبيعي لقصيدة الحب الرفيع، ألا وهو المروج الخضراء في فصل الربيع، والماء الجارى، والصباح الباكر الذى ينتقل تدريجياً إلى وقت الظهيرة، وهذه كناية عن انقضاء عمر الإنسان. وصورة العاشق هنا سلبية، فالظبية البيضاء تظهر أمامه، فيترك كل ما كان يفعله حتى يتطلع إليها، ويستمر فى تحديقته بنشوة غامرة فإذ به يقع فى الماء وتختفى الظبية.

وتتميز هذه القصيدة بعنصرين: الأول هو الصورة الشعرية فى السطرين ٧-٨، أى صورة البخيل الذى يستمتع بجمع كنوزه إلى الحد الذى ينسيه إدراك ما

= وظنية بيضاء لا تحتل بروضه خضراء

وكان قرناها من الذهب النضار

وحولها نهران جاريان فى ظلال الغار

فى مطلع الربيع حين أشرقت ذكاء.

وكان وجهها الجميل بالغ الصفاء

حتى تركت كل ما عندي من الأعمال

كئما أتابع الرءاء كالبخيل طالباً للمال

ومستخفاً بالعناء من أجل الهناء

وحول جديها طوق به حروف توبان وملس

تقول "إبنى محرم لمسي على جميع الناس

فقصر يملكنى ولن يفك غيرة أسرى"

ظلمت ذاهلاً إلى ارتفاع شمس الظهور

لكنما الغيون رغم الجهد ما ارتوت

وعندها سقطت وسط الماء واختفت.

بذل في سبيلها من جهد، والثاني صورة الطوق الذي يحيط برقبة الطيبة، كما تقول التفاصيل الواردة في الأبيات ٩-١١، فالرسالة المنقوشة بالماس والتوبياز تقول "يجب ألا يلمسني أحد، فإن قيصر الذي يملكني هو القادر وحده على تحريري".

وتمثل "ترجمة" وايات نقل البذرة من پترارك إلى تربة أخرى:

Who so list to hounte I know where is an hynde;

But as for me, hellas, I may no more:

The vayne travaill hath weried me so sore,

I am of them that farthest cometh behinde;

Yet may I by no means my weried mynde

Drawe from the Diere: but as she fleeth afore

Faynting I folowe; I leve of therefore,

Sithens in a nett I seek to hold the wynde.

Who list her hount I put him out of dowte,

As well as I may spend his time in vain:

And graven with Diamonds in letters plain

There is written her faier neck rounde abowte:

"Noli me tangere for Caesar"s I ame,

And wylde for to hold though I seme tame".

مَنْ شَاءَ أَنْ يَصِيدَ ظَبْيَةً دَلَّلْتُهُ عَلَى الْمَكَانِ
 لَكُنْتِي وَاحْسَرْتِي لَا أَسْتَطِيعُ الصَّيْدَ بَعْدَ الْآنِ
 فَجُهِدِي الْمُبْدُولُ دُونَ طَائِلٍ قَدْ هَدَّنِي هَذَا
 وَصِرْتُ بَيْنَ مَنْ تَرَجَعُوا إِلَى الْوَرَاءِ صَدًّا
 لَكُنْتِي لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أُخْلَصَ الْفُؤَادُ ذَا الْأَخْزَانِ
 مِنْ طَيْفِ ظَبْيَتِي. فَفِي فِرَارِهَا أَكَابِدُ الْحَرَمَانِ
 مُتَابِعًا لَهَا بِرُوحٍ وَهْنَتْ. إِنِّي تَرَكْتُهَا بِقَلْبِي الْجَرِيحِ
 مَا دُمْتُ أَسْعَى بِالشَّبَاكِ وَاهِمًا إِلَى اصْطِيَادِ الرَّيْحِ
 دَعْنِي أَوْ كَدِّ لِلَّذِي يَهْوَى اصْطِيَادَ الظَّبْيَةِ الْحُسْنَاءِ
 أَنْ يَسُوفَ يُهْدِرُ وَقْتَهُ مِثْلِي أَنَا بِإِلَاءِ مِرَاءِ
 فَحَوْلَ جِيدِ ظَبْيَتِي الْجَمِيلِ طَوْقٌ فِيهِ نَقْشٌ بَارِزٌ صَرِيحٌ
 حُرُوفُهُ دُرٌّ مِنَ الْمَاسِ الثَّمِينِ نَاطِقُ الْوُضُوحِ:
 "مَحْرَمٌ عَلَيْكَ أَنْ تَمَسَّ ظَبْيَةً لَقِصْرٍ عَفِيفَةٍ
 "مِنْ الْمَحَالِ أَنْ تَنَالَ ظَبْيَةً بَرِيَّةً وَإِنْ بَدَتْ أَلِيفَةً".

وتوجد عدة اختلافات بارزة بين القصيدتين. فالاختلاف الأول والأوضح
 تغيير وايات لشكل السونيتة بحيث أصبح نظام القافية فيها أ ب ب أ، أ ب ب أ، ج
 د د ج، هـ هـ^(*). ومن آثار ذلك تقسيم السونيتة إلى ثلاثة أقسام بدلاً من اثنين،

(*) وتغير ترجمتى العربية نظام القافية إلى أ ب ب، أ ج ج، د د ج، هـ هـ، وهو الأقرب إلى
 إشعار القارئ العربي بانقافية بسبب توالى القوافي فى السطور المتتالية، مع حفظ الترابط ما بين
 الأجزاء الثلاثة الأولى، والحفاظ على استقلال السطرين الأخيرين، وفقاً لنظام وايات وشيكسير من
 بعده (المترجم).

ف لدينا وحدة تتكون من ثمانية أسطر، تتلوها وحدة مميزة من أربعة أسطر، وتبلغ القصيدة ذروتها في مزدوج مقفى ختامى. وهذا هو الشكل الذى سوف يقبله بعد ذلك سيدنى وسپنسر وشيكسبير لأن المزدوج الختامى يقدم للكاتب إمكانية هائلة لتقديم مفارقة قد تتضمن عكس ما سبق. وإذا كان شكل السونيتة السبتراركية شكلاً أكثر رشاقة وأشد تكاملاً، وتترابط العناصر التى تشكل نظام القافية فيه ترابطاً أقرب إلى الإيجاز، فإن الصيغة الإنجليزية تبرز السطرين الأخيرين وتتيح لهما إمكانية غير محدودة. وهكذا فإن السونيتة التى كانت تستخدم يوماً ما للتعبير عن الحب الرفيع أو الصور الصوفية لعلاقة الشاعر بالربوبية، قد تغيرت وظيفتها واتسع نطاقها من خلال حيلة بسيطة لا تزيد عن تغيير نسق الإبراز (foregrounding) الذى يبينه نظام القافية.

ويجربى وايات تغييرات أخرى. فالإنجليزية، بخلاف الإيطالية [والعربية] تتطلب استخدام ضمائر منفصلة مع الأفعال، ولكن، حتى لو أخذنا هذا العامل النحوى فى اعتبارنا، وجدنا أن قصيدة وايات تزخر بالضمائر التى تعود على المتكلم. ومن المشهور عن الشاعر سنذى قوله إن كتابة ضمير المتكلم (I) بالإنجليزية بحرف كبير تميل إلى تأكيد أهمية الشخص المتحدث. وفى قصيدة قصيرة كهذه نجد أن هذا "الضمير" يحظى بالإبراز إلى درجة تكاد تكون متطرفة. فإذا كانت قصيدة سترارك تستهل بروية طبية بيضاء لاحت للمتحدث، فإن قصيدة وايات تستهل بنصيحة مباشرة يقدمها رجل إلى رجل آخر من إخوانه الصيادين. وقد تكون طبية سترارك وهمية وقد لا تكون كذلك، وأما طبية وايات فإنها مخلوقة من لحم ودم. ويقول وايات إن مطارده للظبية قد أزهقه وأنهكه، ويشكو المتحدث من أنه بذل جهداً دون طائل فى هذه المحاولة. ونغمة سونيتة سترارك هادئة، ولكن نغمة قصيدة وايات تنم عن الاضطراب بل حتى عن الغضب.

وصورة البخيل الذى يعتز بكنوزه غير موجودة فى النص الإنجليزى، ولكننا نجد فى موقعها نفسه صورة أخرى، وذلك على وجه الدقة فى السطرين ٩-١٠،

وتواصل الصورة التى يأتى بها وايات فكرة التعب والإحباط من خلال فكرة الرجل الذى يحاول اصطيد الريح فى شبكة.

وأما أهم جوانب التغيير فنجدها فى السطور الستة الأخيرة، فالظبية فى قصيدة وايات تضع حول رقبتها طوقاً فيه جواهر أيضاً، ولكن 'رسالته' مختلفة، فالظبية فى قصيدة پترارك ننتمى لقيصر، وفى يده وحده منحها حريتها، وفق ما يقوله النص. ولكن نص وايات لا يتضمن أية إشارة إلى الحرية. والظبية عنده تلبس طوقاً فيه نقش باللاتينية، وتحذير يقول إنها وحشية على الرغم من أنها تبدو أليفة.

ونستطيع أن نبدأ فى فهم ما حدث فى عملية الترجمة عندما ننظر فى السياقين اللذين أبدع فيهما هذان الكاتبان نصيهما اللذين يتسمان بأوجه شبه كبيرة، وأوجه اختلاف كبيرة أيضاً، فقصيدة پترارك كانت جزءاً من سلسلة قصائد تتناول حبه بلا ضائل لحبيبته لورا ومحاولاته الجاهدة أن يقترب من الله من خلال هذا الحب. واستخدامه لفظ قيصر يذكرنا بالتقسيم فى الكتاب المقدس ما بين مملكة الأرض ومملكة السماء. ولكن وايات كان يعيش فى عصر آخر، عصر النهضة الأوروبية ومذهبها الإنسانى (البوماني)، عصر ماكياڤلى والنظم الجديدة فى قصور الملوك، وهو الذى بدأ الناس فيه يطعنون فى فكرة الذل أمام الله، وإن لم يطعنوا قط فى وجود الله. فالمتحدث فى قصيدة وايات لا يرى رؤيا صوفية من أى لون، بل يحاول عبثاً أن يفوز بامرأة تنتمى لشخص آخر، ويبدو أنها كانت تفعل ما جعله يطمع فيها. وصوته صوت العاشق الساخر المهموم، الذى تخلص عن المطاردة يأساً، وكون هذه القصيدة رمزية وتشير فى الحقيقة إلى حب وايات للملكة آن بولين، زوجة الملك هنرى الثامن، الذى كان الشاعر يعمل فى خدمته، يضيف بُعداً آخر إلى قراءة القصيدة.

هل قصيدة وايات ترجمة لـپترارك؟ إنها ترجمة بطبيعة الحال، ترجمة تمكننا من رؤية مدى مهارة المترجم فى قراءة النص المصدر وإعادة صوغه

لإبداع شيء جديد ذي حيوية. لقد أبقى على شكل الأصل. فأدخل من ثم شكلاً شعرياً جديداً إلى النظام الأدبي المستيف، وهو ما يؤكد حجة جيمز هومز بأن الشكل المحاكى يمكن فعلاً أن يقوم بوظيفة التجديد في اللحظات الحاسمة في التاريخ الأدبي. ومع ذلك فقد أجرى تعديلات دقيقة في ذلك الشكل، فأوجد إمكانيات جديدة له في اللغة المستهدفة. إذ إنه يبقى على صورة المحبوبة كظبية بيضاء، ولكنه يغير العلاقة بين السيدة وبين عاشقها، أى إن المنظور مختلف، وهو ما أدى إلى اختلاف النغمة، وإن كانت تنمشى مع العصر الذى كان يعيش فيه ويكتب. فإذا شرحنا ما يقوله بونفوا كان لنا أن نقول إن الطاقة المتولدة عن النص المصدر هائلة إلى الحد الذى مكن المترجم من اتباعها ومن ثم إبداع شيء عظيم خاص به.

ولنا فى هذه اللحظة أن نؤكد أمرين: الأول أن ترجمة الشعر تقتضى مهارة فى قراءة كل جزء فيه بقدر ما تقتضى مهارة الكتابة، والثانى أن القصيدة نصٌّ لا ينفصل المضمون فيه عن الشكل. ولأنهما لا ينفصلان لا ينبغي لأى مترجم أن يحاول أن يثبت أن أيهما أقل دلالة من الآخر، بل على المترجم أن يتبين حدوده وأن يعمل فى إطار تلك القيود. ومن المفيد أن نذكر قول جيمز هومز إن كل مترجم يضع ترتيباً هرمياً معيناً لمقومات النص أثناء القراءة ثم يعيد تفسير هذه المقومات بترتيب هرمي جديد فى اللغة المستهدفة. فإذا قارنا الترجمة والمصدر برز لأعيننا الترتيب الهرمى للمقومات المذكورة. ويصف هومز هذه العملية بأنها "ترتيب هرمى للعناصر المتقابلة" (هومز، ١٩٧٨).

ومن أشد المناهج النقدية فائدة فى تناول الترجمة المنهج المقارن الذى خضع للتجربة وحظى بالثقة. فعندما نقارن ترجمات مختلفة للقصيدة نفسها، نستطيع أن نرى تنوع استراتيجيات الترجمة التى يستخدمها المترجمون، وأن نضع هذه الاستراتيجيات فى سياق ثقافى، من خلال فحص المعايير الجمالية فى النظام المستهدف والنصوص المترجمة. ومن أهم ما ينبغي ألا نستخدم المنهج المقارن فى

وضع الترجمات فى جدول مثل جدول ترتيب فرق أندية كرة القدم فى الدورى العام، قائلين إن (س) أعلى من (ص) بل أن نفهم ما حدث فى عملية الترجمة الفعلية.

ربما يكون أشهر نشيد فى الجحيم الذى كتبه دانتي [فى الكوميديا الإلهية] النشيد الخامس، عندما يقابل دانتي العاشقين القتلين باولو وفرانشيسكا دا راميني فى الحلقة الثانية من الجحيم، وهى الحلقة التى يُعاقب فيها مرتكبو خطيئة الشهوة. وتتولى فرانشيسكا نفسها قص قصة غرامهما غير المشروع وقيام زوج فرانشيسكا، وهو أخو باولو بقتلها مغنا، وذلك أثناء هبوب ريح الجحيم السوداء بإلقائهما فى طريق الشاعر الذى يصيبه الرعب من مراهما، بل يصل رعبه من قصة حبهما ومقتلهما الوحشى إلى أن يصاب بالإغماء. وهو إغماء سيكون له دلالة على امتداد رحلته، ما دام إغماءه دائما ما يصاحب لحظات جيشان عواطفه.

وذروة قصة فرانشيسكا يمكن أن تعتبر قصيدة داخل قصيدة، نقول:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,

Prese costui de la bella persona

Che mi fu tolta, e'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,

Mi prese del costui piacer si forte

Che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.

Caina attende chi a vita ci spense".

Queste parole da lor' ci fuor porte^(*).

(الأسطر ١٠٠ - ١٠٨)

هنا تلخص فرانثيسكا قصتهما قائلة إن حبهما قهر "الجسم الجميل" الذى لا تسميه قط، وإنها لاتزال مستاءة من طريقة موتتهما. وتقول إن قوة حبهما كانت هائلة إلى الحد الذى ربط بينهما فى الموت إلى الأبد، وإن قاتلتهما سوف يلقى به فى مكان فى أعماق الجحيم بعد موته، الذى لم يحدث إلى الآن.

وأما قارئ هذا النص فى القرن الثالث عشر، فيجد أن من أوضح ملامحه الإشارة المباشرة إلى قصيدة شهيرة كتبها جويدو جوينيزيلي، أحد مؤسسى مذهب "الأسلوب العذب الجديد"، وعنوانها "دائماً ما يغزو الحب القلب الرقيق". وكان دانتي شديد الإعجاب بهذا الشاعر، ولكن ما يترتب على "الأسلوب العذب" المذكور واضح هنا: فالحب غير المشروع يؤدى إلى التباطؤ فى الجحيم، وبماولو وفرانثيسكا يعترفان بأن قراءة كتاب من شعر الحب هى التى أذكت نار عاطفتيها. وإشارة دانتي المتعمدة إلى شعر الحب الذى كان معجباً به أيما إعجاب ويسعى لكتابته يوماً ما تضمّر فكرة جادة عن ضرورة إعلاء مرتبة الأخلاق فوق مرتبة الجمال. فالمسؤولية الأخلاقية لا يقتصر حملها على القراء، بل يشارك الكتاب فى تحملها. وهكذا فإن دانتي باعتباره كاتباً يتحمل مسؤولية ما عن سقوط هذين العاشقين، والألم الذى يشعر به عند سماع قصتهما يزيده وعيه بهذا عمقاً. ومن المحتمل أن قارئ النص فى القرن الثالث عشر لم يكن ليجد أية صعوبة فى فهم

(*) وفيما يلى ترجمة حسن عثمان المنتورة للسطور التسعة:

١٠٠ والحب الذى يشعل القلب الرقيق سريعاً، نعمة بالجسم الجميل، الذى أنتزع منى، بطريقة لاتزال تحزننى.

١٠٣ الحب الذى لا يعفى محبوباً من مبادلة الحب. سيطر على كيانى بلذّة، وهو كما ترى لا يفارقنى بعد.

١٠٦ الحب قادنا إلى موت واحد: وقابيل ينتظر من أطفال سراج حياتنا. خلعت منهما هذه الكلمات إلينا.

(دانتي أليجييري. الكوميديا الإلهية، الجحيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٠)

"الحجة" المقدمة من خلال الإشارات المتعمدة إلى "الأسلوب العذب الجديد". وابتداء كل وحدة تتكون من ثلاثة أبيات في هذه الفقرة يشير إلى أهميتها من حيث البناء الشكلي ويجعلها بارزة بين سائر فقرات النشيد.

وقد بذل المترجمون جهداً جهيداً واتبعوا طرائق شتى في ترجمة هذه السطور. واخترت من بين عشرات الترجمات الإنجليزية لها "عينّة" بدأتها بترجمة كيرى، صاحب أول ترجمة كاملة للكوميديا الإلهية حتى روبرت ديرلينج (١٩٩٦) الذي نشر أخيراً ترجمته الجديدة الخاصة للجحيم. فأما كيرى (١٨١٤) الذي لا يستخدم القافية فإنه يستخدم لغة إنجليزية تشبه لغة العصور الوسطى، متبعاً في ذلك أعراف بدايات القرن التاسع عشر، وذلك ما فعله لونجفيلو في ترجمته عام ١٨٦٧. ومن الطريف أن بايرون قد اختار ترجمة قصة فرانثيسكا، مقتطفاً إياها من سائر النشيد. وأما تشارلز إليوت نورتون، في عام ١٩٤١، فإنه حوّل العمل كله إلى نثر، ولكنه حافظ على لغة العصور الوسطى، ولكن ترجمة دوروثي سايرز في عام ١٩٤٩، المنشورة في سلسلة پنجوين، المكتوبة أيضاً بلغة تشبه إنجليزية العصور الوسطى، تلتزم بالقافية في الترجمة كلها. وقد صدرت أخيراً ترجمتان غير مقفيتين بالإنجليزية الحديثة بقلم سيسون (١٩٨٠) وديرلينج (١٩٩٦).

فلننظر في هذه الترجمات المختلفة للأسطر الستة الأولى من الفقرة السابقة:

Love, that in gentle heart is quickly learnt

Entangled him by that fair form, from me

Ta'en in such cruel sort, as grieves me still:

Love, that denial takes from none beloved,

Caught me with pleasing him so passing well,

That, as thou seest, he yet deserts me not.

(Cary, 1816)

Love, which the gentle heart soon apprehends,
Seized him for the fair person which was ta'en
From me, and even yet the mode offends.
Love, who to none beloved to love again
Remits, seized me with wish to please so strong.
That, as thou seest, yet, yet it doth remain.

(Byron, 1820)

Love, that on gentle heart doth swiftly seize,
Seized this man for the person beautiful
That was ta'en from me, and still the mode offends me.
Love, that exempts no one beloved from loving,
Seized me with pleasure of this man so strongly,
That, as thou seest, it doth not yet desert me.

(Longfellow, 1867)

Love, which quickly lays hold on gentle heart, seized
this one for the fair person that was taken from me, and the
mode still hurts me, Love, which absolves no loved one

from loving, seized me for the pleasing of him so strongly
that, as thou seest, it does not even now abandon me.

(Norton, 1941)

Love, that so soon takes hold in the gentle breast,
Took this lad with the lovely body they tore
From me; the way of it leaves me stil distrest.
Love, that to no loved heart remits love's score,
Took me with such great joy of him, that see!
It holds me yet and never shall leave me more.

(Sayers, 1949)

Love, which quickly fastens on gentle hearts,
Seized that wretch, and it was for the personal beauty
Which was taken from me; how it happened still offends me.
Love, which allows no one who is loved to escape,
Seized me so strongly with my pleasure in him.
That, as you see, it does not leave me now.

(Sisson, 1980)

Love, which is swiftly kindled in the noble heart,
seized this one for the lovely person that was taken

from me; and the manner still injures me.

Love, which pardons no one loved from loving in

return, seized me for his beauty so strongly that, as

you see, it still does not abandon me.

(^(*)Durling, 1996)

وجميع المترجمين، بغض النظر عن الشكل الذي استخدموه، يحافظون على ابتداء كل مجموعة من ثلاثة أسطر بالكلمة نفسها. وأما فيما عدا هذا، فأوضح ما يظهر لنا وجود اختلافات بين الترجمات، واستعصاء بعض الأجزاء في معظمها على الفهم. والذي يحدث في النص الإيطالي أن قصة فرانثيسكا تغير تركيزها عدة مرات، فهي تبدأ بعبارة مثبتة عن الحب و"القلب الرقيق"، ثم تنتقل فتصف كيف سيطر الحب على باولو، ثم ترجع مباشرة إلى مشاعرهما في التو واللحظة. وهي تقول لدانتى إنها لا تستطيع أن تنسى ظروف مقتلها، وهو ما ينبه القارئ إلى أنها لم تعرف التوبة. ومن ثم فقد حُقَّ عليها أن تدخل النار. وإبراز تعبير "لا أزال

(*) وأود أن أقدم في هذه الحاشية ترجمتي المنظومة المقفاة للفقرة كلها:

والحب يشعل القلب الرقيق مسرعاً
فأذ به يبيت بالجسم الجميل مولعاً
قبل انتزاعه منى انتزاعاً لا أزال أندبهُ.
والحب لا يفتي الحبيب من ولوع بالذي يحبه.
وهكذا تمكّن الغرام من كياني مفرجحاً
وإنه كما ترى للآن ما برحاً
والحب قادنا إلى موت موحّد هنا
ودرك قابيل مصير من قضى على حياتنا
وإنني حملت منهما هذا الحديث لنا.

أندبه" فى آخر السطر الثالث يؤكد تضاده مع معنى "يعفى" فى السطر الرابع. وهكذا ندرت أن فرانشيسكا هنا فى الجحيم لا لأن زوجها لم "يعف" عنها بل لأنها لم تستطع أن تعفو عنه. وتستهل وحدة الأسطر الثلاثة الثانية مرة أخرى بجملة عن الحب، ولكنها منفية تؤكد قسوة طغيان الحب، ثم تنتقل لتصف سلطان الحب، الذى لا ينتهى، عليها. أى إن شوقها إلى باولو يصمد حتى بعد الموت، وإن كانت ترجمة كبرى تجعل الهاء فى "إنه" [السطر السادس] ضميرًا يعود على باولو لا على الغرام.

ولا يسمح ضيق المكان بالفحص التفصيلي لهذه الترجمات، لكننا إذا رجعنا إلى الصورة التى يرسمها باث للمترجم الذى يحرر العلامات الثابتة التى وضعها الكاتب الأصلي، وربطنا هذه الصورة بما يقوله شيللى وپساوند اللذان يصران على أهمية عملية القراءة التى تسبق إعادة الكتابة، فسوف يتضح لنا أن المترجمين جميعًا عاجزون، بأشكال مختلفة، عن التحرر من مصدرهم، وغير واثقين، فيما يبدو، بشأن قرائنهم. ومن الغريب أن تكون الترجمات المنشورة أشد الترجمات غموضًا. ويجتهد نورتن، وسيسون، وديرلينج جميعًا لتبسيط دانتي وتوضيح ما يكسوه الغموض فى كتابته، ولكن أبنية عباراتهم التى تتجلى فيها محاولة اتباع النص الإيطالى: تودى إلى غموض المعنى. إذ إن لونغفيلو يشغله الفعل (to seize) [فيكره ثلاث مرات] ويبدو أن بايرون قد بذل طاقته كلها فى السطرين الأول والرابع، وترك الباقي للمصادفة، وتستخدم سايرز اللغة الدارجة، وتحول صورة العاشق المثالية فى العصور الوسطى إلى "الجدع أبو جسم حميل". ويبدو أن المترجمين حائرون ما بين إخراج ترجمة وثيقة الصلة بالنص المصدر وبين شرح ذلك المصدر لقرائهم، ولا تشعر فى أية ترجمة من ترجماتهم بنبرة لهو أو لعب.

والمشكلة التى يشتركون فى مواجهتها هنا، بطبيعة الحال، أن هذه الأسطر قد كُتبت عمداً بأسلوب معين وأنها ذات بناء متعمد الغموض. فلا يقتصر ما يظهر فى هذه الأبيات على شخصية فرانسيسكا بل يتجاوزها إلى تعبير أخلاقى يستند إلى سيرة المؤلف عن الدور المنوط بالكاتب. وقد اختفى هذا الجانب من جوانب النص فى الترجمة. ففي القرنين التاسع عشر والعشرين لم يعد يرى الناس معنىً للمثل الأعلى للحب الرفيع، كما اختفت فكرة الخطيئة والتوبة، إلا باعتبار هذا وذاك من الطرائف الفكرية. بل إن قصيدة دانتي نفسها أصبحت من الطرائف الفكرية. والمحرون والمترجمون يقدمون إلى القراء هوامش مفصلة لتمكينهم من تفهم النص. ومكانة العمل تقضى بأن يُقرأ ويُترجم، وقد يقول پاوند إن فكرة الكوميديا الإلهية باعتبارها قصيدة قد تبخرت فى موقع ما أثناء الترجمة.

ويقول بونفوا إن العمل لا بد أن يكون أخذاً وإلا استحالَت ترجمته. ومن المؤكد أن پاوند كان يتفق مع هذه المقولة. إذ إنه إن كانت الترجمة، كما يقول ليفيغثير وغيره، إعادة كتابية، فلا بد أن تكون العلاقة بين من يكتب ومن يعيد الكتابة علاقة مثمرة. وترجمات القصائد تمثل جانباً من جوانب القراءة المستمرة. فالكتّابُ يدعون من أجل القراء، وقدرة القارئ على إعادة تشكيل النص عامل أساسى. فاختلاف القراء يؤدى إلى اختلاف القراءات، واختلاف المترجمين يؤدى إلى اختلاف الترجمات. والمهم فى ترجمة الشعر أن تستوعب القصيدة المترجم إلى الحد الذى يجعله قادراً على تبديلها تبديلاً إبداعياً من خلال المتعة التى تولدها القراءة. وإذا اتبعنا وجهة نظر بونفوا، قلنا إنه لم يستطع أحد مترجمي دانتي، على ما يظهر، أن يعيش مرة أخرى الإحساس الذى أنشأها ولا يزال كامناً فيها، بل يبدو أنهم اعتبروا النص كياناً حجرياً صلباً فانطلقوا يضربونه بمعاولهم. ويبرر بونفوا مدخله الخاص إلى الترجمة فيحدث عن إطلاق طاقة خلاقة يمكن للمترجم الانتفاع بها.

وإذا نظرنا إلى الصور الإيجابية للترجمة باعتبارها إطلاقاً للطاقات، وتحريراً للعلامة اللغوية حتى تدور دورتها، ونقلًا للبذور إلى تربة أخرى، وإعادة

إزهار للنبات فى لغة قادرة على ذلك، وجدنا أنها تبتعد ابتعاداً شديداً عن السلبية التى يقول بها فروست ودعاة استحالة الترجمة. والواقع أن قدراً كبيراً من هذه الصور قديم، ولم نشهد إلا منذ عهد قريب، فى إطار رفض دعاة ما بعد الحداثة اعتبار النص كياناً جبرئياً صلباً، كيف برز الحديث عن الترجمة باعتبارها عامل تحرير. ومن المحال الإبقاء على الحدود ما بين النص المصدر والنص المستهدف، وهى التى لم ينبت فيها بوضوح فى أى نوع أدبى قط، إن كان للقصيدة أن تظل قصيدة بلغة مختلفة. وربما كان أوجز تعليق على العلاقة الحيوية بين الكاتب وبين المترجم/ المحرر للقصيدة يتمثل فى الأسطر التالية التى كتبها لورد روسكومون، ديللون ونتويرث، منذ أكثر من ثلاثمائة عام:

عَلَيْكَ بِاخْتِيَارِ شَاعِرٍ يَسِيرُ فِي نَفْسِ الطَّرِيقِ
وَاخْتَرِ مُؤَلِّفًا مِثْلَ اخْتِيَارِكَ الصَّدِيقِ
إِذَا ارْتَبَطْتُمَا بِرَابِطٍ مِنَ اتِّعَاطِفِ الْعَمِيقِ
عَدُوَّتُمَا مِنَ الصَّخَابِ الْمُخْلِصِينَ لِلْعَهْدِ الْوَثِيقِ
عِنْدَ اتِّفَاقِ الْفِكْرِ وَالْأَلْفَاظِ وَالْأُسْلُوبِ وَالرُّوحِ الطَّلِيقِ
لَنْ تُصْبِحَ الذِّى يُتَرَجَّمَةُ.. بَلْ حَامِلٌ لهُوِيَّتِهِ.

عندما ينصهر من يعيد الكتابة انصهاراً كاملاً مع المصدر، تتَّرجَمُ القصيدة. وتواتر حدوث هذا يبرر احتفالنا به. ليس الشعر ما يضيع فى الترجمة، بل ما نكسبه من خلال الترجمة والمترجمين.

الفصل الخامس

أبواب القياس: ملحمة كاليغالا باللغة الإنجليزية

أندريه ليفيفر

سأحاول فيما يلي إثبات قوة القياس في بناء النصوص، أو حتى في بناء نُظُم نصوص. وأقول أولاً إن القياس أقوى عامل في عملية المثاقفة، وهي التي تنهض الترجمة فيها بدور بالغ الأهمية. وسوف أحاول تحليلها لهذا السبب، مستخدماً شتى ترجمات ملحمة كاليغالا إلى اللغة الإنجليزية، وهي مجموعة من الشعر الشفاهي الفنلندي، بُنيت بعناية حتى تصبح الملحمة القومية الفنلندية، قياساً على الملحمة الكلاسيكية، وأيضاً - إلى حد ما - قياساً على قصص البطولة النثرية للشعوب الجرمانية الشمالية، متخذاً منها مثلاً. وصُلِبُ حجتى يقول إن الآداب المكتوبة بلغات غير منطوقة على نطاق واسع، لن يُكْتَبَ لها الانضمام إلى ما يمكن تسميته "بالأدب العالمي" إلا إذا خضعت للنظام النصي أو صور تشكيل الكلام - أو أى اسم آخر يريد المرء أن يطلقه عليه - الذى يعتبر الأساس الذى بُنى عليه مفهوم "الأدب العالمي". أى إن على هذه الآداب أن تبدع شيئاً ما قياساً على عنصر من عناصر "الأدب العالمي" القائم فعلاً، سواء كان ذلك العنصر فى الواقع جزءاً من أدبها القومى فى ذلك الشكل أو لم يكن. ففي القرن التاسع عشر، وهو الإطار الزمنى الذى يهمنى هنا، كان النظام النصي لا يزال يتسم اتساقاً كبيراً بالفصل بين

الأنواع. ولم تكن الحداثة بمفاهيمها المختلفة عن المزج بين الأنواع و"القص والقص" قد برزت على المسرح، وكانت الرومانسية التي تتفاخر بأنها حطمت نير الكتب التي وضعتها الكلاسيكية الجديدة لمبادئ فن الشعر لا تزال تميز بين شكل الملحمة مثلاً وشكل القصيدة الغنائية أو غيرها من الأنواع. فإن ملحمة كاليغالا وترجماتها إلى الإنجليزية تقدم لنا دراسة حالة باللغة الطرافة عن الخضوع "لأدب العالمي" عن وعي ومن دون وعي. ومن خلال دراسة الحالة المذكورة أريد أن أثبت القيمة العليا لوجود نظام نصي، وهو "شبكة" من نوع ما من أنماط النصوص المقبولة والتي يمكن قبولها، ويسبق وجودها اللغة نفسها، وهي التي تثبت فيما إذا كان نص ما سوف يقبل أو يرفض في ثقافة معينة، إلى جانب وجود نظام فكري مماثل لدراسات الترجمة. وقد يتصادف أن يلتقي النظام النصي والشبكات الفكرية مع لغة من اللغات، أو أمة من الأمم، كما هو الحال في الأدبين الصيني والياباني. ولكن الأغلب أن تسبق هذه النظم والشبكات أكثر من لغة واحدة، وأكثر من أمة واحدة. ويمكن للمرء في هذا السياق أن يتحدث عن شيء مثل الشبكة "الغريبة"، وهي التي يشهد على وجودها وجود الملحمة مثلاً في اليونانية واللاتينية وفي عدد من اللغات الأخرى، ووجود الرومانسية مثلاً، في صورة فئات فكرية تتجاوز اختلافات الأمم فيما بينها. كما يمكن للمرء أيضاً أن يتحدث عن شبكات الشرق الأدنى التي تضم الآداب والمجتمعات العربية والفارسية والعثمانية، بل والأوردية. والواقع أن وجود شبكات تسبق وجود اللغات والمجتمعات، التي أحياناً ما تختلف اختلافات جذرية فيما بينها، هو الحال السائد، إذ إن وجود مثل هذه الشبكات يمكن افتراض سبق وجوده على مختلف اللغات والآداب والمجتمعات الهندية والإفريقية. وعندما يسبق وجود الشبكات وجود اللغات والثقافات والمجتمعات، فإن نمط أحد الأنواع الأدبية الذي ينشأ في أحد الآداب، ولنقل إنه الملحمة الكلاسيكية، يمكنه أن يملأ - بل ويملي فعلاً - كيف ينبغي أن تكتب الأعمال الأدبية بلغة أخرى، فيما

يتعلق بالبناء والمفردات والعناصر الأخرى، في حين أن الشبكة الفكرية السائدة قد تملى فعلاً كيف ينبغي تصور شيء من "العصر البطولي" الذي كتبت فيه الملاحم. وأنا أعتمد في اختياري ملحمة كاليغالا مثلاً أو نموذجاً اعتماداً هائلاً حقاً على الأهمية "العابرة للثقافات" لهذه الشبكات، لسبب لا يستهان به وهو أنني أجهل اللغة التي كتبت بها كاليغالا كل الجيل، لكنني أقول إن المفهومين التوأمين، أي مفهوم القياس ومفهوم الشبكات يتمتعان بأهمية أساسية إلى الحد الذي يؤكد صحة ما سوف أقوله فيما بعد ويدعم أهميته.

وقبل أن أخطو خطوة أخرى أريد أن أوضح إيضاحاً تاماً أن استعمالى مصطلح "سبق الوجود" فيما يتعلق بالشبكات المذكورة آنفاً، ليس المقصود به أية إحياءات ظاهرة بالفكرة التفكيكية التي تقول "بالوجود المسبق دائماً"، فليست الشبكات محتومة، ولا هي كامنة حتماً في أية آثار لأي شيء يحتمل أن يكون قد وُجد افتراضاً قبل أن يبدأ البشر الكتابة. ولكنها مبان تاريخية أوجدتها قوى واضحة نسبياً ويمكن متابعة "آثارها" بيسر شديد، وهي تُصان لفترة زمنية معينة ثم يجرى تغييرها أو نبذها.

وأما "القياس الأولي" الذي بدأ جماع الحركة التي أدت إلى بناء كاليغالا، فيصفه كيث بوزلى (١٩٨٩) بالكلمات التالية في مقدمة ترجمته لذلك العمل:

كانت اسكتلندا لا تزال تتألم بعد وقعة كولودين [التي لقي جيش اسكتلندا فيها هزيمة منكرة على أيدي الإنجليز عام ١٧٤٦] وهكذا رحبت بنشر شعر أوسيان [المترجم] ولكن رد الفعل في أوروبا وصل إلى حد "جنون" الولع. وقد أثبتت البحوث الحديثة أن النصوص كانت تستند إلى مادة أصلية ولكن ماكفيرسون [الذى ترجمها] كان يفتقر إلى الخبرة العلمية اللازمة لإضافها. وفي غضون ذلك كانت الخبرة العلمية تتطور

فى الجانب الآخر من أوروبا حيث كان المؤرخ الفنلندى هنريك جابرييل
پورثان وتلاميذه يرون فى ماكفيرسون روحاً تماثل روحهم على الأقل.

(ص ١٦)

والذى حدث أن اسكتلندا التى شاهدة نهاية وجودها باعتبارها أمة مستقلة
بعد الهزيمة فى موقعة كولودين، حاولت تعويض ذلك "باكتشاف" أدب قومى.
ولا يتمتع المقام لذكر التفاصيل الخاصة باصطناع جيمز ماكفيرسون لشعر أوسيان،
أو اصطناع أية نصوص أخرى زعم أنه ترجمها عن اللغة الغيلية أو اللغة
الأيرلندية" كما يقول العنوان الكامل لكتابه شذرات من الشعر القديم المنشور عام
١٧٦٠، فالحقيقة البارزة من زاوية حجتنا تقول إنه إذا أرادت أمة أن تصبح أمة
حقاً فى أواخر القرن الثامن عشر، وخصوصاً فى القرن التاسع عشر فى أوروبا،
فإنها كانت تحتاج إلى أدب قومى عريق بحيث تمتد جذوره حتى تصل إلى "ضباب
الزمان" - أو ما يشبه هذه الاستعارة - خصوصاً إذا كانت تلك الأمة لا تستطيع أن
تصبح أمة بالمعنى السياسى، أو على الأقل بالصورة التى تريدها.

ولما كان على الأدب القومى أن يضرب بجذوره حتى يصل إلى ضباب
الزمان، ولما كان هذا الضباب قد أنتج النوع الأدبى للملحمة، فى أقدم الآداب
القومية المعروفة آنذ، وهما اليونانى والسكسكى، كان على الآداب القومية غير
المعترف بها حتى تلك اللحظة وتريد الانضمام إلى "زماله" الأدب العالمى، أن
تنشئ ملاحم خاصة بها حتى تدعم قضية "انضمامها". وكان ذلك على وجه الدقة ما
فعله ماكفيرسون من أجل اسكتلندا بعد نجاح "أوسيان": إذ إنه وعد الجمعية
الاسكتلندية بملحمة، ثم قدم ملحمتين لا ملحمة واحدة، وصدرت الأولى وعنوانها
فينجال، ملحمة شعرية قديمة، فى ستة كتب عام ١٧٦٢. وأصدر الثانية بعدها
بسرعة، وهى تيمورا التى نشرت بعد الأولى بعام واحد.

وكان ذلك أيضا ما انطلق "المؤرخ الفنلندي هنريك جابرييل -پورثان وتلاميذه" يعملون من أجل إنجازهِ للغة الفنلندية. وفي المقدمة التي كتبها فرايبرج (١٩٨٨) لترجمته لملمحة كاليڤالا نجد أنه يبالغ في تصوير المسألة بقوله "إن أبناء فنلندا استطاعوا من خلال كاليڤالا إنشاء ما يثبت وجودهم". ولكنهم لم يُنشدوا ما يثبت وجودهم، بل إن وجودهم كان نتيجة إنشاد واع تماما نتيجة للمشروع الذي وضعه -پورثان، وتبناه فون بيكر، ونفذه لـونروت. واستخدم فرايبرج لكلمة "الوجود" المشار إليها تدل على "العملية" التي أحاول تحليلها هنا. فلا يمكن أن يعنى "بالوجود" إلا "الوجود داخل السياق الشامل للأدب العالمى" أو شيئا من هذا القبيل، ما دام أبناء فنلندا، كما هو مفترض، واعين بوجودهم. لقد نشأ مشروع -پورثان/ فوق بيكر/ لـونروت لأن أبناء فنلندا لم يعودوا قانعين بالوجود "لأنفسهم" بل كانوا يريدون اعتراف العالم الخارجى بهم، عالم الأمم الأخرى، وعالم الأدب العالمى.

وفرايبرج على حق فى قوله إن مشروع العثور على ملمحة فنلندية قومية، أو مشروع بنائها كان دليلاً على "المدى الذى وصل إليه تشكيل الحركة القومية فى ظل القوة الدافعة للتغيرات الجغرافية السياسية، وهى التغيرات التى كانت تتطلب استجابة ثقافية لسد الفجوة، لا العكس". وعلى الرغم من أن مقولته تقصد فنلندا، فإنها تنطبق أيضا على أمم أخرى. وهى فى الواقع من العناصر الأساسية للشبكة الفكرية (لا النصية) للرومانسية، وهى التى كانت مصدر إلهام للروح القومية فى شتى أرجاء أوروبا، و"استحضرت" رؤيا تبرز فيها جميع الأمم، صغيرها وكبيرها، وقد شغلت مواقعها فى "سيمفونية" الأمم. لقد فقد أبناء اسكتلندا استقلال أمتهم عندما قام ماكفيرسون (وعليها أن نذكر أنه نشر ترجمته الخاصة للإلياذة فى ١٧٧٣) ببناء ملاحظتهم من أجلهم، ولم يكن أبناء فنلندا قد استطاعوا بعد أن يصبحوا أمة مستقلة حين قام لـونروت بالعمل نفسه، فى المناخ الذى رسخت فيه جذور فكرة "الدولة -

الأمة" الفنلندية فى هلسنكى وفى سانت پيترسبيرج، وحين أدرك الناس مغزاها (برانش، ١٩٨٥، ص ٢٩). وفى كلا الحالين كان الأشخاص الذين بنوا الملاحم حقاً "لا تسغلهم الأمانة للمصادر بقدر ما يشغلهم إثبات صحة وجود ثقافة قومية" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ١٦)، ولكن التشابه بين الحالين ينتهى هنا، وحاشاى أن أزعج أن لونروت كانت لديه أدنى رغبة فى معالجة المادة التى جمعها فى رحلاته فى طول فنلندا وعرضها بالأسلوب نفسه الذى عالج به ماكفيرسون المادة التى وجدها، أو تظاهر بأنه وجدها، فى ربوع اسكتلندا.

ولا بد من الإشارة إلى مسألتين قبل أن نعلّق على مشروع لونروت بمزيد من التفصيل، الأولى أن اللغة كانت تلعب دوراً أشد غموضاً فى بناء وإعادة بناء الملاحم التى تستعملها الأمم ذوات اللغات غير المنطوقة على نطاق واسع، من دورها فى إعادة بناء الملاحم للأمم التى كانت لغاتها ولا تزال منطوقة على نطاق واسع. فمثلاً كان أوائل علماء فقه اللغة الألمان الذين حققوا ونشروا ملحمة نيبيلونجنياد [التي كتبت عام ١٢٠٠] قد تمكنوا من ذلك باللغة الألمانية، كما هو واضح، ولكن الباحثين الفنلنديين الذين أرادوا بناء (أو إعادة بناء) ملحمة فنلندية قومية لم يكونوا قادرين على مناقشة مشروعهم باللغة التى كانوا يعتزمون إحياء مجدها الذى ضاع من زمن بعيد، "قياسثناء فون بيكر، أستاذ لونروت، كان القوميون الأوائل مضطرين بالضرورة إلى استخدام اللغة السويدية، إذ كانت اللغة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها" (فرايبرج، ١٩٨٨، ص ١٣) وعلى غرار ذلك كانت جمعية الأدب الفنلندي، التى أنشئت عام ١٨٣١، مضطرة لكتابة محاضرها باللغة السويدية على مدى عقود طويلة؛ لأنه لم يكن من بين أعضائها من يجيد معرفة اللغة الفنلندية إلى الحد اللازم" (يانيك، ١٩٩١، ص ٥٨). وهكذا فإن اللغة فى هذه الحالة، كما كان حالها فى الكثير من الأمم الأوروبية الصغرى - وأول من يخطر لنا هم التشيكيون والفلمنك - لم تلعب الدور الذى أصبحنا مهينين لتصوره نتيجة

النزعة الرومانسية لتلك "التأريخ، وهي من "التشكيلات" المفترضة وحسب. فك أن تضع خططا لإنشاء الألب. الفنلندي أو التشيكي أو الفلمنكي، ولكنك تضع هذه الخطط بالتعاطف المبدية والألمانية والفرنسية. أى فك، بعبارة أخرى، أن تبذل قصارى جهدك لاستحضار 'روح لغة ما، ولكنك قطعاً لم تكن "تأثرت" بها عندما بدأت جهدك اللغوى لتوفير جسد لتلك "الروح".

والمسألة الثانية أن جمهور القراء العلى للملحمة القومية، داخل الأولى، لا يكاد يكتسب أبة أهمية. والتعليق الحضيف على ملحمة كاليڤالا الذى كتبه جون هـ. وورنين فى موسوعة كوليار يلخص الموقف على النحو التالى: "إذا كان المتفقون بعد عام ١٨٣٥ قد هللوا لملحمة كاليڤالا باعتبارها أثراً باهراً من آثار التراث الثقافى ومنجزات أبناء فنلندا فى الماضى السحيق، فإن الملحمة لم تصبح قط كتاباً شعبياً أو كنزاً شعبياً. (فلقد ظلت الطبعة الأولى التى لم تزد على خمسمائة نسخة كافية عشر سنوات)" (٧٠٤ أ/ب). ولكنه لم يكن من المطلوب أن تصبح فعلاً "كتاباً شعبياً". كان يكفى الإعلان عن كونها كذلك. وما دام الركن المطلوب فى الشبكة التى تنظم الانتماء إلى "سيمفونية" الأمم قد ملئ فيمكن السماح بدخول اللغة الفنلندية والفنلنديين إلى دوائرها المسحورة، فى حين أن ملحمة كاليڤالا يمكن استخدامها بمجرد نشرها للاستهلاك المحلى، وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان "يستشهد بها دعماً لقضية السلم، والضرية الواحدة، والاشتراكية، ونشر مذهب الحكمة الإلهية، وغيره من المذاهب" (وورنين ص ٧٠٤ ب).

وفى عام ١٨٣٥ كتب إلياس لونروت تصديراً لأول طبعة من عمله، وهى التى أصبحت تعرف منذ ذلك الحين باسم كاليڤالا القديمة، بعد أن بنى هذه الملحمة استناداً إلى الشعر الشفاهى الذى جمعه من شتى أرجاء فنلندا، ولكن بصفة رئيسية من كاريليا، ويقول لونروت فى هذا التصدير إنه تولى مهمة بناء ملحمة كاليڤالا لأنه كان يتساءل "إن كان من الممكن العثور على أناشيد تتغنى بأسلافنا

فينامونين، وإلمارينين، وليمينكانين، وغيرهم من أجدادنا المرموقين، حتى يتسنى لنا الحصول على قصص أوفى عن هؤلاء، أيضاً، مثلما حصل اليونانيون والأيسلنديون وغيرهم على أناشيد عن أسلافهم" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٦٦). النموذج واضح، ولم يكن قطعاً من وضع لونروت وحده. والواقع أن كارل أكسلى جوتلوند كان قد كتب فى عام ١٨١٧ يقول "إذا رغب المرء فى جمع الأناشيد التقليدية القديمة وأن يصنع من هذه وحدة منتظمة متكاملة، فربما خرجت منها ملحمة، أو مسرحية، أو سوى ذلك، وبحيث ينشأ من هذا هوميروس أو أوسيان جديد، أو ربما وُجدت لدينا ملحمة نيبيلونجنليد" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٥٠). وقد قرر لونروت أن يفعل ذلك على وجه الدقة. فعندما جمع "الأناشيد التقليدية القديمة" وصاغها فى عمل واحد متكامل، كان يفعل ذلك ومثال الملحمة لا يبرح ذهنه. ويقول برانش "إنه كان يلقى التشجيع على عمله هذا من النظريات المعاصرة حول جمع مادة الملاحم فى الأدب اليونانى الكلاسيكى، إذ تقول هذه النظريات إن "هوميروس" لم يكن مبدعاً بقدر ما كان جامعاً ومنظماً للأساطير والحكايات الشعبية" (ص ٣٠).

وعلى الرغم من وضوح النموذج فقد كانت مسألة صوغ المادة حتى ثلاثمه أقل وضوحاً، وقد بذل لونروت قصارى جهده، وليس بأهون ذلك شأنًا تجريد الشعر الشعبى الذى جمعه من جميع العناصر التى قد تتناقض، فيما يبدو، زعمه بأن الملحمة التى يبنيتها ذات جذور فى ضباب الأزمان السحيقة: "قالإشارات الكثيرة فى المادة الأصلية إلى معالم مسيحية محذوفة بوضوح من ملحمة لونروت، وإذا وجدت كان ذلك يرجع إلى أن لونروت لم يدرك أنها مسيحية الطابع" (برانش ١٩٨٥ ص ٣٢). وكانت هذه الإشارات قد أدخلها فى المادة الأصلية التى جمعها لونروت بعض المبشرين والكهان المسيحيين، الذين لم يترددوا "اعتباراً من القرن الثانى عشر فى استعارة شكل شعر كاليقالا ومضمونه لتوصيل مذهبهم الجديد"

(برانش ١٩٨٥، ص ٢٥)، إذ كانوا يستخدمون في الواقع ذلك الشعر باعتبارهم نموذجاً لهم، ويستخدمون الشبكة اللغوية/ الأدبية لتسلل عناصر فكرية جديدة.

ونشهد أشد محاولات لونيوت تركيزاً ووعياً بتقديم مثال للملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية في ما يسمى "دورة كوليرفو"، الواردة في الأناشيد ٣١-٣٦ من الطبعة الثانية لملمحة كاليڤالا عام ١٨٤٩. ويوجه كيربي أنظار قرائه إليها بصفة خاصة، في تصديره لترجمته، واصفاً إياها بأنها "مأساة رهيبة، قورنت بمأساة أوديب" (ص ١٣). وتأكيداً لمقولته ودعماً أكبر، يشير إلى المثل الوحيد باللغة الإنجليزية لملمحة كاليڤالا، قائلاً إن كوليرفو تعتبر في أحد جوانبها النموذج الأولى لقصيدة "كواسيند" التي كتبها لونغفيلو" (ص ١٣). وفي عام ١٩٨٥، لا قبل ذلك، تحلى برانش أخيراً عن التشبيه المذكور في مقدمته لأحدث طبعة جديدة لترجمة كيربي التي نجحت نجاحاً ساحقاً، إذ يشير إلى أن "دورة كوليرفو" (الأناشيد ٣١-٣٦) التي كان لها تأثير كبير في فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر في فنلندا، ليس لها نظير في التراث الأصلي" (ص ٣١). ويضيف قائلاً إن لونيوت نفسه هو الذي قام في عام ١٨٤٩ "بتحويل كوليرفو إلى بطل شبيه بأوديب وهاملت" (ص ٣١) والأرجح أن يكون ذلك لأنه كان يرى أن أمثال هؤلاء الأبطال يمكن أن يشغلوا مواقع مناسبة في ملمحة جديدة بهذا العنوان. وهكذا نرى أن قوة القياس تتضح في كون تأثير ثيمة كوليرفو تأثيراً أصلياً، ويمكن رصده في "فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر في فنلندا"، بل أصبح يشكل فعلاً جانباً منها، بغض النظر عن وجود تلك الثيمة في المادة الأصلية أو عدم وجودها.

وقد وصلنا الآن إلى بيت القصيد في هذه الحجة، فعلى الرغم من أن لونيوت بذل قصارى جهده، فإن ملمحة كاليڤالا، كما يقول ماجون "لا تشبه على الإطلاق" (ص ١٣) السمات المرتبطة بالملاحم الكلاسيكية، أو حتى القصص

البطولية للشعوب الجرمانية الشمالية، إذا كان المرء أن يتوقع أن تظهر في تلك الأعمال ما يشبه "الحبكة الموحدة إلى حد ما، أو الحبكة التي تتصل حلقاتها، وأن يكون أبطالها مقاتلين أغنياء أريستوقراطيين، ينجزون فعلاً تتم على شجاعتهم، ويظهرون مستوى رفيعاً من سعة الحيلة والقدرة على المبادرة، وذلك في أحيان كثيرة أيضاً على نطاق واسع" (ص ١٣). وإذن فإن لونروت لم ينجح في وضع ملحمة قياساً على الملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، وإن لم يكن لذلك، في نهاية المطاف، أهمية للعالم الخارجي. إذ إنه لما كان لونروت قد أراد لعمله أن يسمى "ملحمة"، كان للعالم الخارجي، الذي خضع لونروت لشبكيته التوأم، أن يشكره، على الأقل لنحو خمسين سنة، وهي المدة الباقية من عمر الشبكتين التوأم اللتين كانتا ساندتين عندما بدأ العمل في ملحمة كاليبغالا، وأن يتجاهل أن وصف كاليبغالا بالملحمية قد أضر إلى حد ما بالعمل، إذ أثار عند القراء توقعات من المستبعد تحقيقها" (ماجون، ١٩٦٣، ص ١٣). وباستثناء أصوات قلة من المنشقين، يصف ما يلي المراحل التي تحولت بها كاليبغالا، في أول ترجمتين إنجليزيتين لها، وخصوصاً الأولى منهما، إلى مثيل واضح للملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، بل أشد وضوحاً مما حققه نص لونروت الأصلي يوماً ما. وأنا أزعّم أن تحقيق هذا التماثل يثبت الأهمية الغالبة لا للنظام النوعي السائد في الأدب العالمي، منذ زمن لونروت وحتى بدايات الحداثة فحسب، بل يثبت أيضاً الأهمية الغالبة للتشكيلات التحليلية، والنظم النصية، والشبكات، وما إلى ذلك، في ذواتها، فليست الكلمات المستخدمة في الإشارة إلى الواقع مهمة، بل إن الواقع نفسه هو الذي يكتسب أقصى أهمية، ما دام يظهر، بأوضح صورة ممكنة قوة القياس، في الاتجاهين جميعاً. ولما كان المفهوم السائد "للأدب العالمي" في زمنه يقضي بأن تبدأ جميع الآداب القومية بالملاحم، فقد فعل لونروت ما في وسعه لتحقيق ذلك داخل سياق اللغة الفنلندية والثقافة الفنلندية، بخلق مثيل مقبول. وعلى العكس من ذلك، فإذا ظن أن ذلك المثيل ناقص، فإن المفهوم السائد "للأدب العالمي" يمكن أن

يزيد أوجه شبهه بما ينقصه. وغنى عن البيان أن قوة النظام النصي قد استفادت واستعانت في ذلك بالواقع الذي يقول إن معرفة اللغة الفنلندية كانت ولا تزال غير منتشرة خارج فنلندا. وهكذا فإن الترجمة الإنجليزية لملمحة كاليڤالا كانت تقوم بوظيفة الأصل قطعاً عند قرائها من الناطقين بالإنجليزية. ومن المحال في أية لحظة، ومهما اشتط بنا الخيال أن نقول إن اللغة الفنلندية كانت "حاضرة في الخلفية" بالنسبة لقراء النص الإنجليزي لملمحة كاليڤالا، مثل حال اللغتين اللاتينية واليونانية، على الأقل حتى عام ١٩٢٠، بالنسبة لقراء الإنيادة الإنجليزية، أو الإلياذة الإنجليزية، أو الأوديسية الإنجليزية.

وقبل أن أشرع في تحليل عملية القياس المذكورة بمزيد من التفصيل، أرى من الإنصاف أن أعترف بوجود صوتين منشقين على الأقل، ووجودهما نفسه ذو أهمية قصوى، فإنني لا أريد إطلاقاً أن يفهم من كلامي أن تأثير الشبكات تأثير شامل غلاب محتوم. إنه تأثير قوى، ولكن مقاومته ممكنة. فهذه الشبكات تتغير فعلاً على مر الزمن، وهذه الحقيقة أفضل برهان على ذلك. وليست العملية كلها عملية آلية، وينبغي ألا يظن أحد أنها كذلك. ولأضرب مثلاً تافهاً من هذا النص نفسه. إذ إنني أستخدم في الدلالة على "المثيل" الكلمة الإنجليزية (analogue) بانتظام، على الرغم من وجود كلمة أخرى في اللغة الإنجليزية بالمعنى نفسه أي (analogon) وهي أقرب في الشكل والجرس إلى الأصل اليوناني، وعلى الرغم من أنني سأبدو أشد "تبحراً" في العلم إذا استخدمت الأخيرة بدلاً من الأولى، فإنني أستخدم الأولى على وجه الدقة للدلالة على أنني لا أريد أن يُظن أنني أنتمي لمدرسة معينة لا أكاد أضمر لها أي تعاطف.

إن طبعة ١٩١٠ من دائرة المعارف البريطانية ترصد الفرق بين ملمحة كاليڤالا والملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، فتأخذ: "بينما تشغل إراقسة الدماء موقعاً بارزاً في ملاحم العالم القديمة الأخرى، نجد أن ملمحة كاليڤالا

تتسم برقة حقيقية، وبالطابع الغنائي بل والمنزلي، وتصور تصويراً مطولاً مواقف ذات جمال أخاذ وعواطف رومانسية" (المجلد ١٥، ص ٦٤٠ ب). وعلى غرار ذلك امتدح ماكس مولر ملحمة كاليڤالا لتساويها مع الإلياذة في الطول والاكتمال، ثم استدرك قائلاً - إذ كان صوت انشقاق وحيد - "لا بل إنها لا تقل جمالاً عنها، إذا نسينا مؤقتاً كل ما تعلمنا في صبا أن نصفه بالجمال. فليس الفنلندي يونانياً" (مقتطف في كروفورد، ١٨٨٨، ص ٣٩).

وأما الشخص الذي كان له أكبر تأثير في "استقبال" ملحمة كاليڤالا في إطار القياس فكان أول مترجم لها إلى اللغة الإنجليزية، جون مارتن كروفورد، ولم يكن يعرف اللغة الفنلندية بل بنى ترجمته على الترجمة الألمانية التي نشرها أنطون شيفنر عام ١٨٥٢، ولا تزال حتى اليوم إحدى الترجمتين الألمانيةيتين اللتين تستندان فعلاً إلى النص الفنلندي، وقد تعرضت هذه الترجمة لإعادة الكتابة والتعديل عدة مرات، على أيدي أشخاص ممن زعموا ترجمة ملحمة كاليڤالا إلى اللغة الألمانية، وكان من أبرزهم مارتن بوپر. ومن بالغ الأهمية أن نذكر هنا، دون لبس أو غموض، أن كروفورد لم يسع عامداً إلى إحداث ما أحدثه من تأثير في إطار القياس، وعلى الأقل ليس إلى نفس الحد الذي يميز بناء لونروت الواعي لمحملة كاليڤالا. ولكن استيعاب كروفورد للشبكتين التوعم الساندتين في عصره كان على وجه الدقة السبب فيما فعله، وكان يرى أن ما فعله أمر بديهي، ويعتقد أن ما فعله يعود بأكبر فائدة على الأصل الذي يترجمه.

ويقوم كروفورد في مقدمته الطويلة بتهينة القارئ [لتقبل نظريته] إذ يقرر بالفاظ لا تحتمل التأويل أن كاليڤالا ملحمة، وأنها بذلك "تمثل طابع الملحمة القومية تمثيلاً صادقاً" فهي "لا تقتصر على تمثيل شعر الأمة بل تمثل الحكمة والخبرات المتراكمة لهذه الأمة" (ص ٤٣). وهو ما يتطلب إذن تعريف القارئ بالمزيد عن تلك الأمة. وليس من قبيل المصادفة أن يرمى وصف كروفورد

للفنلنديين فى عصره، فيما يبدو، إلى رسم صورة الحياة فى العصور الساذجة "البطولية" لأسلافهم. فيقول للقارئ "إن الوداعة تكسو الجميع" (ص ٦) وإنهم ذوو "قلوب هائلة" (ص ٦) إلى جانب كونهم "شعباً يتميز بالنظافة، مغرمًا باستعمال حمامات البخار" (ص ٦). وأخيراً يقول إن الفنلندى (الأصيل) "ليس بخيلاً، ولكن إقامة الصلة معه ليست بالغة اليسر، كما إنه لا يحب الأساليب الجديدة" (ص ٦). وليس من المدهش بالنسبة للباحث كيربى، الذى يشارك كروفورد إيمانه باستراتيجية القياس، أن يشعر أنه مدعو أيضاً إلى وصف الفنلنديين بأنهم "شعب يتسم بالتقوى، والجد والاجتهاد، والالتزام بالقانون، كما أن الطبقات الراقية تتعم بالتعليم العالى" (ص ٧).

وجوهر استراتيجية القياس عند كروفورد أن يقيم معادلات منتظمة بين ما وجده فى كاليڤالا وبين نظائره فى الأساطير اليونانية والأدب اليونانى الكلاسيكى. وأشمل مقولة له فى هذا الصدد إن "الأرباب الفنلندية، مثل الأرباب القديمة فى إيطاليا واليونان، تقدم عموماً فى ثنائيات، وجميع الأرباب متزوجون على الأرجح" (ص ١١). ويقول، بمزيد من التخصيص، إن الرب أوكو الفنلندى "يشبه الرب أطلس فى أساطير اليونان" وكذلك "تجد الاسمين "مايمى" (الأرض الأم) و"مان إيمو" (أم الأرض) يطلقان على الصورة الفنلندية للربة ديميتر [اليونانية]" (كروفورد ١٨٨٨، ص ٢٠). وليس من المدهش إذن أن أرواح الموتى الفنلنديين عليها أن تعبر "نهر ستيكس الفنلندى" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٦) حيث تتولى "كبرى بنات تونى" (غير المسماة) الإبحار بالأرواح عبر النهر "مثل خارون، ابن إيروبوس ونوكس، فى الأساطير اليونانية" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٧). وأما أخص إشارة عند كروفورد، وأشد إشاراته إشارة للخلاف حول المعادلة المفترضة، فتتعلق بشيء غامض يدعى "سامپو"، وهو الذى لا يوصف بالتفصيل قط، ولايرد له تعريف فى أى مكان فى كاليڤالا، وإن كان المعتقد أنه

شيء يشبه العمود الذى يحمل قبة السماء نفسها "مع الفراء الذهبى لحملة الأرجونوتىكا" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٤١). ومما له دلالة فى هذا الصدد أن طبعة ١٩٧٢ من دائرة المعارف البريطانية لم تعد تبالغ بمبالغة كروفورد، وإن كانت لا تزال تسيّر فى الاتجاه نفسه فتخبر القراء أن "سامپيو يمكن اعتباره رمزاً للتقدم المادى والروحى للإنسان" (المجلد ١٣، ص ١٩١ ب). ولا يقتصر كروفورد على إقامة التعادل فيما بين الشخصيات وفيما بين الأشياء، بل إنه يتناول أيضاً نقاطاً خاصة بالبناء، فيقول "وكثيراً أيضاً ما يقدم إلينا ما لا نتوقعه بأسلوب الدراما اليونانية، وذلك من خلال طفل صغير أو رجل هرم" (ص ٤٢). وقد استمر الباحثون يشهدون بنجاح استراتيجية كروفورد حتى عام ١٩٥٣، وهو العام الذى ظهرت فيه موسوعة كاسيل للأدب، وهى التى تقول إن كاليقثالا تتكون من السعى فى طلب سامپيو على غرار ملحمة الأوديسية، أى الطاحونة السحرية، والحرب التى تشبه الحرب التى تصورها الإلياذة، بين كاليقثالا (فنلندا) ويوهيولا (لايلاند، وتعنى حرفياً أرض الشمال) (ص ٣١٧ أ).

وما دامت كاليقثالا ملحمة، فلا بد أن يكون لها معادل هوميروسى، ويسعد كيربى أن يؤدى المطلوب بالعبارة التالية: "سوى يتضح أن لونيروت قد ألف كاليقثالا من المواويل الغربية (البالادات) القديمة، وهو ما يشبه إلى حد كبير ما يقال من أن أشعار هوميروس، أو على الأقل الإلياذة والأوديسية قد ألّفتا فى نسيج واحد بناء على أمر پيزايستراتوس" (ص ٨). ويصف كروفورد "الباحث" لونيروت بالمزيد من التفاصيل، ولا عجب فى أن هذه التفاصيل تلائم الدور المنوط به، فيقول إنه كان "يجلس بجوار المدفأة مع كبار السن، ويضرب الجداف فى الماء فى القوارب التى يركبها مع صيادى الأسماك فى البحيرات، ويسير مع الرعاة خلف قطعانهم" (ص ٣٦) فكاد يكون والداً لأبناء شعبه، وإن كان قطعاً باحثاً "أشرب حبه قلوب البسطاء حتى أعانوه طائعين فى جمع هذه الأناشيد" (كروفورد،

١٨٨٨، ص ٣٦-٣٧)، ولو كنا نعرف من مصادر أخرى أن لسونروت كان يحرص على تقديم ما يكفى من الخمر "للبسطاء" لحدّ ذاكرتهم. ولا عجب أيضا أن الملحمة القومية قد أحالت من وضعها إلى شخصية قومية، وقطعا داخل فنلندا. والموسوعة الأدبية الفنلندية إيسو تيتو ساناكيريا تصف لسونروت فى طبيعتها عام ١٩٣٥ على النحو التالى "من الناحية الإنسانية يعتبر لسونروت رمزا للفنلندى الحق، وحتى لو حاولنا فلن نجد فيه أية خصال بغیضة، إذ كان يتميز بالخصائص التالية: الجهد الذى لا يكل ولا يمل، والقدرة على التركيز، والحزم الهادئ، وروح الفكاهة الحنون فى جميع الظروف، والتعقل والتسامح، وانعدام الادعاء تماما، والتواضع المسيحى الحق" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٤٨).

وأما على مستوى الترجمة الفعلية، فكون كاليڤالا ملحمة قطعاً، ولها بحرهما الشعرى الخاص، له عواقبه. فإن كروفورد (١٨٨٨) يرسم مرة أخرى صورة الفنلنديين فى عصره (وإن لم يعرفهم خير المعرفة) بحيث يظهرون فى الملحمة وقد اكتنفهم ضباب الزمان، وهى صورة مثالية، إذ يقول "إن الكلام الطبيعى لهذا الشعب هو الشعر. فالشبان والعذارى، وكبار السن والسيدات، يستخدمون النظم دون وعى فى تبادل أفكارهم. وطبيعة لغتهم تساعد على هذا، خصوصا لأن ألفاظهم توحى بشدة ببحر التروكى [المتقارب العربى]" (ص ٤٥). وغنى عن البيان أنه لا بد من محاكاة هذا البحر فى الترجمة؛ لأنه عنصر من عناصر التراث الملحمى المقدس، حتى ولو أدت هذه المحاكاة إلى بروز بعض المشكلات العملية ولننظر إلى تقدير كيربى للموقف الذى يتسم بواقعية أكبر، إذ يقول "إن المقطع الأول من كل كلمة منبور، وهو ما يجعل من العسير إخضاع كلمات مثل كاليڤالا للبحر الشعرى. لكننى حاولت أن أبذل قصارى جهدى" (ص ٨)، حتى وإن لم تكن المشكلة مقصورة على "كاليڤالا" وحدها. والواقع أن كيربى (١٩٠٧) واجه "صعوبة رئيسية وهى إدراج الأسماء الفنلندية فى بحر

شعري إنجليزي بسيط من أجل الإبقاء على صحة نطقها" (ص ٩). ومع ذلك فهو يصر على أن نجاحه فاق نجاح "لونغفلو الذي تعتبر قصيدته "أنشودة هياواتا" مجرد محاكاة ضعيفة لكاليغوالا" (كيربي، ١٩٠٧، ص ٨).

ولم يختلف الحال إلا بعد تعديل النظام النصي، بعد الحرب العالمية الأولى، عندما دعا ماجون (١٩٦٣) إلى عدم محاكاة البحر الشعري للأصل، قائلاً إن هذه "الرتابة الإيقاعية يؤسف لها، وطابع هذا البحر يمثل قيوداً نأسف لها أسفاً أكبر، إذ لا تكاد تسمح للمترجم بأى قدر من الحرية فى الترجمة اللازمة أو الكاملة للكثير من الأشعار فى النص الأصيل" (ص ١٦). وبوزلى (١٩٨٩) أيضاً لا يلتزم بالبحر الشعري الأصيل، مستنداً إلى التاريخ (وهو ما يعتبر إعلاءً لسلطة نظام نصي على سلطة نظام آخر) فى عمله، قائلاً "إن الترجمة الحالية تختلف عن منهج كثير من مترجمي الملحمة إلى لغات كثيرة فى استخدام بحر شعري آخر بدلاً من البحر الأصيل... فلقد كان هذا، على أية حال، المنهج المعتاد فى الإنجليزية منذ ترجمة جافن دجلال للإنيادة" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ٤٦). ووفقاً لذلك يتبع بوزلى البحر الشعري الخاص به، "مثل أى بحر ينشأ وفقاً لمقتضيات الترجمة، ولا يختلف ذلك عن النظم المرسل نفسه الذى اخترعه سري لترجمة شعر فيرجيل" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ١). وفرايبرج (١٩٨٨) يقلّ تجديده عن بوزلى، "وإن لم يتردد... فى اللجوء إلى التغييرات العارضة فى النسق النظمي، حتى يتجنب أحياناً الرتابة القائلة فى ترجمة كروفورد أو كيربي" (سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٣).

ويبقى فى النهاية أن ننظر فى بعض الأمثلة المأخوذة من الترجمات نفسها. وقد اقتصررت فى هذه على مختارات من النشيد ١٣، الذى وضعت له الترجمات المختلفة عناوين بالغة التفاوت. ففى ترجمة كروفورد يسمى هذا النشيد "خطب ود ليمنكاينين للمرة الثانية"، وذلك تمثيلاً مع المفردات الراقية التى يستخدمها فى العمل كله، لزيادة دعم التماثل مع الملحمة، فإن لم يتحقق التماثل مع هوميروس، تحقق

مع الترجمات الفكتورية له. ويسميه كيربي "أيل هيسى"، مراهناً على أن اسم الشخص الغريب سوف يحدث تأثيراً مشابهاً لتأثير الملحمة. وماجون يسميه "القصيدة ١٣" بأسلوب مبتذل إلى حد ما، وبوزلى يسميه "أيل الشيطان" وفرايبرج يسميه "طراد الأيل"، تمثيلاً مع استراتيجيته الخاصة، وهى التى يميزها بالتضاد مع أسلافه الأقدمين قائلين "إن الترجمات الإنجليزية السابقة قد أخفت كثيراً من مواطن سحر القصيدة، بما فى ذلك مفاتها البسيطة والفكرية، إذ لم يكن المترجمون يشعرون دائماً بالآلفة والارتياح إلى النص، وربما كانوا يتعاملون معه بجد يكاد يزيد عما فيه من جد" سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٨). وأرجو أن أكون قد أوضحت أن الأقرب إلى الحق أن نقول إن بعض المترجمين مثل كروفورد، ومثل كيربي- بدرجة أقل- لم يكن أمامهم سوى أن يأخذوا القصيدة مأخذ الجد التام بمجرد مرورهم خلال الشبكة النصية الخاصة بعصرهم. فليس من المفترض أن تكون الملحمة فكهة، ولا أن تكون بسيطة قطعاً. وإذا كان من شأن هاتين الخصيقتين أن تبرزوا سوء الحظ فى أصل تطلق عليه صفة الملحمة، مهما يكن الأمر، فلن تستطيعا قطعاً النفاذ إلى الترجمات. لكنه ما إن يتغير النظام النصى حتى يصبح فى إمكان بوزلى أن يكتب فى تصديره "إن فى كاليشالا عناصر من الموضوع وجواً عاماً لا وجود له فى الملحمة والرومانسات التى عهدتها فى التراث الأوروبى منذ هوميروس وحتى القرن الثامن عشر" (ص ٧).

وسوف يزداد وضوح الاستراتيجيات المختلفة المتبعة فى هذه الترجمات عند مقارنة أحد هذه العناصر- ولتكن بعض سطور "بسيطة" فى الترجمات المختلفة- كما سيزداد وضوح مدى إملاء النظم النصية لهذه الاستراتيجيات. وفى النشيد ١٣ كله نرى البطل، واسمه ليمنكاينين، الذى يقول كروفورد إنه "هرم" (١٨٨٨، ص ١٧٥) وهو يطارد أيلأ حتى يقدمه مهزاً إلى امرأة يصفها كروفورد بأنها "مضيعة پوهيولا" (ص ١٧٥) فى مقابل الحصول على إحدى "عذاراها

الفاتنات" (ص ١٧٥) فى ترجمة كروفورد. وأما فى ترجمة كيربى فهى يصحب
"بناتها البديعة" (ص ١٣٠) و"العدارى" (ص ٧٦) فى ترجمة ماجون، و"الفتيات"
(ص ١٤٧) فى ترجمة بوزلى، و"البنات" (ص ١١٦) فى ترجمة فرايبرج. وعلى
غرار ذلك نجد أن ليمنكانيين بوصف بأنه "تشيط" عند كيربى، و"متهور" عند
ماجون، و"قاسق" عند بوزلى، و"متمرد" عند فرايبرج، وذلك، لا شك، لأن معنى
الكلمة فى الأصل الفنلندى ليس واضحاً كل الوضوح، وكلمة "المضيضة" فى ترجمة
كروفورد تصبح عند كيربى "عجوز پوهيولا"، وعند ماجون "سيدة المزرعة
الشمالية"، وعند بوزلى "حيزبون الأرض الشمالية" وعند فرايبرج "سيدة پوهيولا".

وما دام ليمنكانيين سوف يطارد أياً فمن المنطقى أن يحتاج إلى ارتداء
أحذية تصلح للسير فوق الثلج، وليست هذه من المعدات البطولية إذا شاء المرء أن
يقارنها مثلاً بدرع أخيليس فى الإلياذة، ومع ذلك فإن كروفورد يبذل قصارى جهده
فى وصف إعداد هذا الحذاء قائلاً "ثم قام بإحكام ربط أربطة الحذاء/ والخشب فيه
ألمس مثل جلد الأفعى/ وحلقاته فى طراوة فراء الثعلب" (ص ١٧٩). ويغير كيربى
"الأفعى" إلى "قضاة" قائلاً "وهو يطن الهيكلين بجلد القضاة/ والحلقات بفراء
الثعلب الأحمر" (ص ١٣١). وكلا الوصفين يؤكد فن الصنعة الذى يديه "ليليكى"،
صانع أحذية السير على الثلج، الذى يصبح بهذا معادلاً فى القطب الشمالى
لشخصية هيفيستوس [رب النار والحدادة فى الأساطير اليونانية]، إن أخذنا ورقة
من كتاب كروفورد، ولكن الأصل لا يأبه لفن الصنعة نفسه، ولكن للأجر الذى
سوف يتقاضاه الصانع، فى مقابل جهده، وتلك حقيقة أخرى من حقائق الواقع
الدنيوى التى يصعب إدماجها فى الملحمة. وينتفع ماجون بالترخيص الذى يتيح
نظام نصي مختلف فيقول فى ترجمته "تكلفت قناة العمود جلد قضاة/ وتكلف
القرص فراء ثعلب أحمر" (ص ٧٧) ويقول بوزلى "تكلف العمود قضاة/ وقرص
الثلج ثعلباً بنى اللون" (ص ١٤٩)، ويقول فرايبرج "قدم جلد قضاة ثمناً للعمود/
وثعلباً أحمر ثمناً للقرص" (ص ١١٦).

وتؤكد ألفاظ كروفورد الرفيعة وجودها حتى في الأوصاف البسيطة. فهو يقول مثلاً إنه لا يرى "قطيعاً من غزلان الغابة" (ص ١٧٨) ويقول كيربى وفرايبرج إنه لا يرى "حيواناً واحداً يجري على أربع" (ص ١١٧/١٣٢)، ولا يرى، عند ماجون، "أى كائن يجرى على أربعة قوائم" (ص ٧٧) وبوزلى لا يرى "[شيئاً] يجرى على أربعة حوافر" (ص ١٤٧).

وعلى غرار ذلك، فعندما يحذر ليليكي البطل ليمنكاينين أن فرص نجاحه ضئيلة، يكتب كروفورد نصاً زاحراً بالمصير الملحمى، مع إلماح إلى الغريب والعجيب قائلاً "لن تجنى إلا الألم والعذاب/ فى مستنقعات وغابات هيسى" (ص ١٧٧). ويقول كيربى "لن يكافأ جهذك إلا/ بقطعة من الخشب العفن" (ص ١٣١) وهو تعبير أبسط إلى حد كبير ولكنه لا يوحى قطعاً بالمصير المدلهم مثل ترجمة كروفورد. ونص ماجون يواصل اقترابه من نص كيربى، إذ يقول "سوف تحصل على قطعة من الخشب العفن/ مع قدر كبير من التعاسة" (ص ٧٦). ويستمر اقتراب بوزلى من كليهما إذ يقول "ستحصل على نفاية من الخشب العفن/ مع قدر هائل من الأحزان" (ص ١٤٨). وأما فرايبرج فيأتى بصياغته الخاصة قائلاً: "لن تجنى شيئاً فى مقابل جهذك/ إلا قطعة خشب فاسدة مجوفة" (ص ١١٦)، ثم يضيف هامشاً يقول فيه "إن صانع الزحافات يقدم تحذيراً منصفاً، فهو يعرف الحيل التى تستطيعها الشياطين، إذ تستطيع أن تخلق الوهم فى ذهن الصياد بأنه يشاهد أَيْلاً، ومن ثم يطارده ويقتله، ولكنه يكتشف وجود جذع شجرة متعفن فى مكان جسد الأيل" (ص ١١٦). وهذا الهامش يزيد من إيضاح حبكة القصة للقارئ الذى لا يعرف شيئاً عن الشياطين الفنلندية فى العصر البطولى والحيل التى تستطيع اللجوء إليها.

وفى أواخر النشيد ١٣ ينجح ليمنكاينين فى اقتناص حيوان يسميه كروفورد "أَيْلاً أمريكياً برّياً ضخماً" (ص ١٨٢) ويقول كيربى وماجون إنه "أَيْلُ الرُّنَّة"

(ص ٧٩/١٣٥) ويقول بوزلى وفرايبيرج إنه "أَيْلٌ" وحسب (ص ١١٩/١٥٣) وترجمة كروفورد تنفرد بقولها إنه "تكلم مرة أخرى بنبرات شعرية [مع الأَيْل الأمريكى]" (ص ١٨٢). وأما الترجمات الأخرى فتقول إنه تكلم وحسب مع الحيوان، دون تدخل من جانب الكاتب. وبعد فوز ليمنكاينين بقصص الحيوان، ومن ثم بالمهتر المطلوب، يبدأ التفكير فيما عساه أن يحدث حين يقدم المهر إلى العجوز. فيجعله كروفورد يقول "أود أن ألبث قليلاً/ أود أن أستريح لحظة/ فى كوخ فتاتى/ مع عذرائى الشابة الجميلة" (ص ١٨٢). وأما كيربى فيرفع من مستوى المفردات الملحمية، أو بالأحرى يجعلها ذات جرس يذكرنا بترجمات الإلياذة والأوديسية والإنياذة فى العصر الفكتورى. فالسطران الأولان عنده يقولان "ألا ليتنى أستطيع التمهّل قليلاً/ والنوم برهة كى أستريح" (ص ١٣٥). وفى السطر الأخير عنده يقدم عنصرًا لا يوجد فى ترجمة كروفورد قائلًا "وهنا بجانب عذراء شابة/ مع حمامة تفتحت أزهار جمالها" (ص ١٣٥). والحمامة تمثّل بوضوح كيف حول كيربى صورة طائر متواضع إلى طائر يليق بالملحمة، وهى تصبح فى ترجمة ماجون "قرخاً ينمو" (ص ٧٩) وفقاً لاستراتيجيته التى يعلنها والتى تقول "إن استخدام لغة بسيطة مباشرة رصينة أمر لا بأس به فيما يبدو، بحيث تقتصر على الحد الأدنى من الكلمات المتقنعة أو اللغة الرفيعة، من دون استخدام اللغة الدارجة، وإن كان المصطلح اللغوى العامى يبدو مناسباً فى الكثير من الحوارات" (ص ١٦). وإذا كان يقصد "بالكلمات المتقنعة" و"اللغة الرفيعة" الهجوم على سلفى ماجون المذكورين، فإن الإشارة إلى اللغة "الدارجة" قد تكون موجهة ضد المترجمين اللذين جاء بعده، وإن كان من الأرجح أن يقبل السطرين الأولين عند بوزلى، وهما "هذا هو المكان الذى يناسبنى/ إنه المكان الذى يليق بى أن أرقّد فيه" (ص ١٥٣). ويحاول فرايبيرج أن يلتزم باستعمال اللغة المباشرة، ولكن مع إضفاء رنة صوتية أو جرس يرمى إلى الإيحاء بجرس ألفاظ الأصل، أو على الأقل بتأثير هذا الجرس: "هذا فراش لين هنا يناسبنى/ وما أشد نعومة هذه الحشية الصالحة

للرقاد" (ص ١١٩). وأما "الفرخ" الذي ذكره فرايبيرج فهو هنا "برعم بدأ يتفتح" (ص ١١٩) في حين يأتي بوزلى بتعبير ربما كان ركيكا إلى حد ما وهو "إلى جوار عزراء شابة/ مع دجاجة في طور النمو" (ص ١٥٣).

والواضح إلى حد ما أن كروفورد يسير بانتظام في "درب الشموخ"، في مقدمته وفي ترجمته، ويتبعه كيربى إلى حد بعيد نسبياً في ذلك، وإن كان يقول أيضاً إن كاليبقالا تتضمن فقرات وحكايات جميلة كثيرة، وليست أقل مستوى من مثيلاتها في أدب المواويل الغربية في البلدان التي تحظى بشهرة أكبر من فنلندا. (ص ١٤) وهو ما يوحى بأن كاليبقالا، التي تعتبر بوضوح ملحمة، تعتبر أيضاً - وعلى الأقل إلى حد ما - ملحمة تختلف بعض الاختلاف عن نموذج الملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية. ومن ثم فإنه لن يستخدم دائماً "اللغة الرفيعة" التي تعتبر الطابع المميز لكروفورد، ولكنه سوف يستخدمها كلما حانت له الفرصة. والواضح أننا سنجد صعوبة في العثور على "اللغة الرفيعة" والكلمات التي يسهل اعتبارها "متقنة" في ترجمات ماجون وبوزلى وفرايبيرج.

وقد سبق لي أن أوضحت أن المترجمين لم يكن لديهم خيار يُذكر في هذا الأمر، وأنهم كان عليهم أن يلتزموا بالنظام النصي السائد في زمنهم إن كانوا يرغبون في أن يقرأهم الناس ويسمعوهم (وقد التزموا فعلاً بذلك النظام). وليس من العسير مثلاً أن نتصور إحام الناشرين عن نشر ترجمة بوزلى أو حتى ترجمة ماجون في عام ١٨٨٨. فالذى كتباه وكتبه فرايبيرج لم يكن، في إطار الناشرين الذين نتخيلهم، يعتبر مؤهلاً وحسب للوصف بأنه "ملحمة" إذن، فإن العبرة في هذه الترجمات وكثير من غيرها ليست بالمعرفة في المقام الأول، ولا حتى بإجادة معرفة اللغات، بل بالخضوع للشبكات النصية والفكرية.

الفصل السادس

ما زلنا أسرى فى التيه: مزيد من التأمّلات فى الترجمة والمسرح

سوزان باسنيت

نشرتُ فى عام ١٩٨٥ مقالة عنوانها "دروب فى التيه"، وعنوانها الفرعى "استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية". وكانت تلك المقالة تمثّل محطة من محطات الطريق، أثناء رحلة طويلة متعرجة المسار، بدأت فى منتصف السبعينيات ولا تزال مستمرة وقد وصلنا إلى آخر القرن العشرين. وعلى مر السنين نَقَّحتُ نظراتى عدة مرات، على الرغم من أننى لا أزال أرى أن صورة التيه صورة مناسبة لهذا المجال من مجالات البحث فى دراسات الترجمة، الذى يمثل إشكالية كبرى ويتعرض للتجاهل الشديد، وما كُتب عن مشاكل ترجمة النصوص المسرحية يقل عما كُتب عن ترجمة أى نمط نصى آخر.

ومن المقبول بصفة عامة أن عدم وجود نظريات فى هذا المجال مرتبط بطبيعة "نص التمثيل" نفسه، الذى يتسم بعلاقة جدلية مع أداء هذا النص نفسه على المسرح. وتوجد بحوث كثيرة تسعى إلى فحص العلاقة بين النص المسرحى المكتوب وبين أدائه، وإن كان جانب كبير منها وصفيًا أو حدسيًا. وصعوبات "التيه" الخاصة بوصف ما يحدث عند نقل النص التمثيلي من لغة إلى أخرى وأدائه بهذه اللغة الأخرى، وتحليل ذلك، توسع من نطاق إشكاليات العلاقة بين المسرحية وبين أدائها وتزيد مشكلاتها تعقيدًا. وسوف تستكشف هذه المقالة بعض تلك التعقيدات.

النص الباطن/ النص الحركي/ النص الداخلي

يقول إجيل تورنكويس في كتابه ترجمة الدراما (١٩٩١) إن أصحاب نظريات الترجمة قد تجاهلوا تجاهلاً شبيهاً مشكلة التساؤل عما إذا النص التمثيلي الباطن الذي يمكن استنباطه من النص المصدر يمكن استنباطه أيضاً من النصوص المستهدفة. ومن المفارقات أن ذلك التساؤل كان نقطة انطلاقي أنا أيضاً في مقال مبكر حاول جاهدًا مناقشة فكرة النص الباطن عند ستانسلافسكي من حيث ترجمة هذا النص (باسنيت، ١٩٧٨). وكانت الإجابة، بطبيعة الحال، إن ذلك محال: فإذا كان ما يسمى بالنص الباطن موجوداً على الإطلاق، فلا بد أن فك شفراته سيتفاوت بتفاوت من يؤدون هذا النص على خشبة المسرح، فمن المقطوع به عدم وجود قراءة واحدة ثابتة مرجعية لأي نص، على الرغم من أن بعض المؤلفين يرون ضرورة وجودها. وكان تشيخوف مثلاً يتمنى منع ترجمة مسرحياته وأدائها خارج روسيا؛ لأن الجماهير الأجنبية لن تتمكن من فهم الشفرات الروسية الخاصة الكامنة في كتابته. ولو كانت أمنيته قد تحققت لحُرِّمنا من التقاليد التشيخوفية ذات الطابع الإنجليزي القح التي وصلتنا من منظور النظام الطبقي الإنجليزي. وعلى غرار ذلك كان بيراندللو يهاجم ما كان يعتبره خيانة لمسرحياته، لا من المترجمين فقط بل أساساً من جانب الممثلين، إذ يقول:

ما أكثر ما يمتنع مؤلف مسرحي مسكين عن الصراخ "لا، ليس هكذا!" أثناء حضوره التجارب المسرحية، ويتلوى في ألم واحتقار وغضب وعذاب لأن ترجمة كلماته إلى أداء مادي على خشبة المسرح (على أيدي غيره بالضرورة) لا تتفق مع المثل الأعلى لتصوره وتنفيذه هذا التصور، وهو الذي بدأ عنده وينتمي إليه وحده.

(بيراندللو ١٩٠٨).

كان بيرانديللو يرى أن النص التمثيلي ينتمي أساساً إلى المؤلف، وهكذا كان الأداء يُعتبر هجوماً على مقاصد المؤلف، ما دام لا يزيد عن كونه نسخة وحسب. والواضح أن هذا موقف متطرف، ولكنه يشير القضية الرئيسية الخاصة بالعلاقة بين النص التمثيلي المكتوب وبين أية ترجمة لاحقة له، سواء كانت ترجمة لغوية أو سيميوطيقية أى ترجمة إلى أداء على خشبة المسرح. وتُلاحق هذه القضية محلى المسرح والباحثين فى سيميوطيقته مثلما تلاحق باحثى الترجمة والمترجمين. وربما لم تشارك بيرانديللو نظريته القديمة التى تقول إن المؤلف صاحب النص وحده، ولكننا نفكر إلى نظرية صلبة عن النص التمثيلي من شأنها تمكيننا من النظر إلى العلاقة بين المسرحية والأداء من زوايا جديدة، وتقديم موقف معارض لفكرته عن الخيانة.

إن قدراً كبيراً مما يكتب عن الترجمة يشير إلى الخسارة، إذ يقال لنا إن بعض الأشياء تضيع فى الترجمة، وإن الترجمة تشغل المرتبة الثانية فى الأفضلية، وإنها نسخة شاحبة للأصل. ويشغل الحديث عن الخسارة جانباً كبيراً من المناقشات حول ترجمة الشعر والنثر، ولكن العجيب أن فكرة الخسارة تتقلب إلى نقيضها، عادة، فى المسرح، إذ حلت محلها الفكرة التى تقول إن النص التمثيلي يظل ناقصاً فى ذاته حتى يتجسد فى الأداء على خشبة المسرح. أى إن المسرحية شئ يعجز عن تحقيق الاكتمال حتى يكتسب صورة مادية.

وتسوق آن أوبرسفلد الحجة على أن النص التمثيلي نص مُنقَّب، أى إنه ملئ بالفجوات التى لا يمكن سدها إلا مادياً (أوبرسفلد، ١٩٧٨). ويرى آخرون النص التمثيلي فى صورة شبكة من العلامات الكامنة، والتى تنتظر إخراجها فى الأداء، أو حتى فى صورة مشروع للأداء المسرحى يوماً ما. والفكرة التى تشترك فيها جميع هذه النظريات تقول إن المسرحية ليست نصّاً كاملاً فى ذاته، ويتطلب بُعداً مادياً لتحقيق إمكانياته الكاملة. وقد شغل أحد مناهج البحث فى سيميوطيقا المسرح

بالعلاقة بين النص المكتوب وتجسيده المنتظر على خشبة المسرح، كما وضعت نظريات التمثيل، من ستانسلافسكى إلى بريخت، فكرة وجود نص حركى مشفر فى النص المكتوب، ويمكن للممثل أن يفك شفرته على خشبة المسرح.

وإذا كان بالمسرحية نص حركى يقرؤه الممثلون والمخرجون حذسنا أثناء إعدادهم لتقديم المسرحية فى المسرح، فعلينا أن نسأل إن كان هذا النص ثابتاً أم متغيراً؟ الترجمة تقول إنه لا بد أن يكون متغيراً إلى أقصى حد. وإذا كانت لدينا خمس نسخ مختلفة من النص التمثيلى نفسه، فالمفترض أن يكون لدينا خمسة نصوص حركية مختلفة. فكيف يتسنى لنا التيقن من أن النص الداخلى الذى يفك شفرته الممثلون فى الثقافة المصدر سوف يتفق مع النص الذى سوف تُفك شفرته فى الثقافة المستهدفة؟ الواقع أن المذاهب المسرحية متفاوتة، والأعراف المسرحية متفاوتة شديداً بين الثقافات المختلفة، وقراءة ستانسلافسكى لمسرحية عطيل، على سبيل المثال، التى تقول إن دزدمونة كانت تستحق صفة من زوجها بسبب تدخلها فيما لا يعنيهها، تعتبر اليوم انحيازاً غير مقبول ضد المرأة.

وخلال رحلتى فى التيه المذكور، قلت إننا إذا قبلنا فكرة وجود نص حركى داخل نص مكتوب، ويتطلب أن يكتشفه الممثلون، فسوف نواجه بمشكلة عبثية للمترجمين (باسنيت، ١٩٩١). ذلك أن المترجم يطلب منه فعلياً أن يفعل المستحيل. وإذا كان النص المكتوب لا يزيد عن كونه مشروع مسرحية، أى وحدة فى مجمع من نظم العلامات التى تضم علامات غير لغوية وعلامات حركية، وإذا كان يشتمل على شفرة حركية سرية من نوع ما تتطلب تحقيقها فى الأداء المسرحى، فكيف نتوقع من المترجم ألا يقتصر على فك شفرة هذه العلامات السرية فى اللغة المصدر بل أن يعيد تشفيرها فى اللغة المستهدفة أيضاً؟ إن مثل هذا التوقع غير معقول، إذ إن إنجاز ذلك يقتضى أن يحيط المترجم بمعرفة اللغتين ونظمهما المسرحية إحاطة وثيقة، وأن يتمتع أيضاً بالخبرة فى قراءة الحركة المسرحية وفى التمثيل أو الإخراج وفق هذين النظامين.

التطويع الثقافي للنص التمثيلي:

يقول مارفن كارلسون إن لهذه المشكلة تاريخاً طويلاً، ويُرجع جذورها إلى أواخر القرن الثامن عشر، عندما كان الأداء يعتبر فعلياً مجرد إيضاح. وهو يستشهد بالملاحظة الشهيرة التي أدلى بها تشارلز لام الذي يقول "ما أشد ما تحولت هاملت إلى شيء آخر عند تمثيلها على المسرح" (كارلسون، ١٩٨٥). وهذا التحول إلى شيء آخر هو على وجه الدقة ما يعترض عليه فيرانديللو، حتى مع إدراكه استحالة تقييد أى نص بقراءة مفردة. وكم أصبحت النسخة الفرنسية التي أعدها دوسيز لمسرحية هاملت شيئاً آخر عند تقديمها على المسرح عام ١٧٧٠! وقد أرسل دوسيز إلى جاريك خطاباً في العام نفسه يقول فيه إنه لم يستطع الإبقاء على شخصية الشبح، إذ يعافها الذوق السليم، (كما حذف مشاهد الممثلين، والمبارزة بين هاملت ولايرتيز، ونحو خمس عشرة شخصية أخرى) قائلاً:

وهكذا اضطررتُ على نحو ما إلى خلق مسرحية جديدة. حاولت وحسب إضفاء الإثارة على الملكة القتلة، وقبل كل شيء تصوير هاملت الطاهر المكتتب باعتباره نموذجاً لحنان البنوة.

(هايلين، ١٩٩٣).

وخطاب دوسيز يثير قضية أساسية أخرى تؤثر في ترجمة النصوص المسرحية، ألا وهي توقعات الجمهور المستهدف والقيود التي يفرضها النظام المسرحي المستهدف. ويقول رومي هايلين بوجود سلمٍ متدرج للمثاقفة في الترجمة، لا نجد في طرفه الأقصى أية محاولة للتطويع الثقافي للنص المصدر وقد يؤدي ذلك إلى أن يبدو النص [المترجم] "غريباً" أو "عجيباً"، ونجد في وسطه مرحلة

تفاوض وحل وسط، وأخيراً نصل إلى القطب المضاد تماماً وهو قطب المثاقفة الكاملة. ولكن سيركو ألتونين يقول إن التطويع الثقافي محتوم في ترجمة النص التمثيلي، خصوصاً إذا كان ذلك النص المكتوب يعتبر عنصراً واحداً من "العملية" الكلية التي تشكل المسرح، ففي هذه الحالة يصبح من المحال تجنب درجة ما من درجات التطويع الثقافي، وربما تكون هذه أكثر بروزاً هنا من بروزها في ترجمات أنماط النصوص الأخرى (ألتونين، ١٩٩٦). وقيام دوسيز بإعادة كتابة هاملت وفقاً للذائقة الفرنسية نموذج كلاسيكي للمثاقفة، ما دامت معايير الذائقة قد حالت دون الترجمة الكاملة لمسرحية شيكسبير. وعلى أية حال فإن معايير الذائقة الإنجليزية في القرن الثامن عشر لم تكن تحكم بأن شيكسبير مقبول هي الأخرى، وهكذا فإننا نجد في العروض المسرحية المحلية لبعض مسرحياته وفي ترجمات نماذج صارخة للحذف والإضافة والتفتيح من أجل تلبية طلبات الجمهور المستهدف.

لا تجرى الترجمة قط في فراغ، بل تجرى دائماً في سياق متصل، والسياق الذي تجرى فيه الترجمة يؤثر بالضرورة في أسلوب الترجمة. ومثلما تنهض معايير الثقافة المصدر وقيودها بدورها في خلق النص المصدر، تنهض معايير الثقافة المستهدفة وأعرافها بدورها المحتوم في وضع الترجمة. و"تجزئة" تشيخوف، المشار إليها آنفاً، مثال يثبت ما أقول، وإن كانت بعض الترجمات تبالغ إلى الحد الذي تتكرر فيه الأصول الثقافية لتشيخوف وتمنحه الجنسية الإنجليزية الفخرية.

وعلى سبيل المثال أعلن مايكل فرين، أثناء مناظرة حول الترجمة للمسرح في دار مسرح ليلتلون في أكتوبر ١٩٨٩ أن تشيخوف عالمي قائلاً:

الجميل في تشيخوف أنك لا تحتاج إلى معرفة اللغة الروسية حتى تترجم مسرحياته؛ لأن الجميع يعرفون ماهية تشيخوف، وكل فرد يعرف بضرب من الثقة الباطنة ما كان تشيخوف يقصده وما كان يقوله، وفكرة إحالة ذلك إلى نص أصلي ما فكرة بغية بغضاً مطلقاً.

أى إن فرين يفترض، بعجرفة تنير الدهشة، أن العالم الناطق بالإنجليزية يستطيع فهم الرجل الروسى بغض النظر عن الاختلاف اللغوى أو الثقافى، زاعماً أن "كل فرد" يفهم تشيخوف، ويفهم لا المسرحيات المكتوبة فقط بل ومقاصد المؤلف أيضاً.

ولكن غيره يتساءل عن المقصود، على وجه الدقة، بعبارة "كل فرد"، إذ يناقش تريفتور جريفيث فى تصديره لترجمته لمسرحية بستان الكرز كيف تحولت نصوص تشيخوف إلى نصوص غنائية تعبر عن الحنين إلى زمن ماضى ذى صورة مثالية، قائلاً:

لقد تحولت مادة تشيخوف الصلبة ذات العينين البراقنتين والمركبة من عناصر كثيرة، إلى قطع حلوة المذاق ويسهل بلعها من الأخلاق المفرطة فى العاطفية... وتلت الترجمات بعضها بعضاً حتى أصبح ذلك المصطلح "مصطلحنا"، وأصبحت تلك الطبقة طبقنا "نحن"، حتى فقدت المسرحية موقعها الخاص فى التاريخ وضاعت من الخيال الاجتماعى الخاص بجميع المعانى باستثناء المعنى "الطبيعى" اللازم، بحيث تقوض الغلظة الرهافة، فى كل الأحوال، ويصبح "حال الإنسان" معادلاً، من شتى الزوايا الأساسية، "لمحنة الطبقات الوسطى".

أى إن جريفيث يقول إن الترجمات الإنجليزية قد أنشأت أسلوباً تقليدياً لقراءة أعمال تشيخوف، وأدت إلى تحول كبير فى معناها، وتغيير فى الأساس الأيديولوجى لتفكيره. وهكذا أدت عملية المثاقفة إلى "تدجين" الكاتب الروسى والابتعاد بالتركيز على الجوانب الخاصة بروسيا فى عمله. أى إن ما بين أيدينا تشيخوف إنجليزى لا تشيخوف روسى، أو بالأحرى لدينا تشيخوف ينتمى إلى الطبقة الوسطى الإنجليزية، وهذا هو الكاتب المسرحى - الذى اخترع بفضل عملية

الترجمة - والذي دخل النظام الأدبي الإنجليزي. ومن العسير أن تتصور كيف يمكن لأي نص حركي باطني مشفر في نص روسي لتشيخوف أن يتفق مع نظيره في الترجمة الإنجليزي، نظراً للاختلاف الثقافي الشاسع بين النصين.

قابلية الأداء

عادة ما يشار إلى عملية تحويل النص المكتوب إلى نص أدائي بمصطلح "الترجمة" باللغة الإنجليزية. واستعمال هذا المصطلح يمكن أن يؤدي إلى "خلط" معين، إذ سوف يعنى هذا أن أداء نص مترجم على خشبة المسرح في إطار الثقافة المستهدفة يعتبر ترجمة للترجمة. وربما استطعنا أن نشرح هذا الاستعمال على ضوء افتقار اللغة الإنجليزية إلى المصطلحات الشائعة في اللغات الأخرى، مثل "ميزانسين" الفرنسية التي تشير إلى إخراج المسرحية، وكلمة "سبك تاكل" التي يمكن أن تشير أيضاً إلى الأداء، وكلمة "سيناريو" التي تشير إلى النص المسرحي الذي كان ممثلو "الكوميديا ديلارتي" (وغيرهم) يستخدمونه، باعتباره الأساس الذي يبنون عليه كل ما يرتجلونه على خشبة المسرح. وهذه المصطلحات تُترك دون ترجمة إلى اللغة الإنجليزية، وهو ما يشهد بالاختلافات في التقاليد والممارسات المسرحية بين المسرح الإنجليزي والمسرح الفرنسي أو الإيطالي. ولما كانت اللغة الإنجليزية تقتصر إلى المصطلحات المستقلة الخاصة بها في هذا الصدد، فقد جعلت تخط بين ترجمة النص التمثيلي من لغة إلى أخرى وبين نقل النص المكتوب إلى خشبة المسرح، كما إن مناقشة مشكلات ترجمة النصوص المسرحية تتسم بالخلط بين هاتين العمليتين المنفصلتين.

ويتمثل أحد جوانب الخلط المذكور في استمرار تأكيد فكرة ما يسمى "بقابلية الأداء" أو إمكان النطق بالألفاظ، وهو الذي كثيراً ما يعتبر شرطاً أساسياً للترجمة

المسرحية. ولكننى أواجه صعوبات جمة فى تقبل مفهوم "قابلية الأداء"، إذ يبدو لى مصطلحا يفتقر إلى المصادقية؛ لأنه يستعصى على أى شكل من أشكال التعريف. وكثيراً ما يستخدمه النقاد فى تقييم الترجمات، إذ يزعم أحدهم أن ترجمة (س) أيسر فى الأداء من ترجمة (ص) على نحو ما، وقد يكون صحيحاً أن إحدى الترجمات أقرب إلى النجاح من غيرها، ولكن من وراء ذلك دائماً كثيراً من العوامل التى قد تتراوح ما بين ضعف المترجم وبين تغييرات فى التوقعات الخاصة بجمهور القراء والاختلاف بين النظم المسرحية أو الاجتماعية. وقد وجد مصطلح "قابلية الأداء" مكاناً له فى الكثير من مقدمات المترجمين، حيث كثيراً ما يزعم أن النص المترجم أيسر فى الأداء على المسرح بسبب خصائص مبہمة فيه. وينتظر منا دائماً أن نقبل مثل هذه الأقوال دون تحييص، إذ لم يشر أحد قط إلى معنى "قابلية الأداء" أو سبب زيادة تمتع نص بها عن سواه.

وفى مرحلة أخرى من مراحل رحلتى داخل التيه، فحصت فكرة "قابلية الأداء" بصفته معياراً من معايير تقييم الترجمة. وكان التفسير الذى اقترحتُه لنشأتها واستمرار استعمالها يُعزى، فى جانب منه، إلى قلة الدراسات النظرية الخاصة بالعلاقة بين النص المكتوب وبين الأداء، وهو ما يعنى أننا نفتقر إلى تعريف واضح للنص القابل للأداء (باسنيت، ١٩٩١). ويأتى بعد ذلك الافتقار النسبى للكتابة النظرية حول الترجمة والمسرح. ومما له دلالته أيضاً أن مصطلح "قابلية الأداء" قد ظهر، فيما يبدو، وقت ظهور الدراما الطبيعية، وهو مرتبط، من ثم، بالأفكار الخاصة بالاتساق فى رسم الشخصيات ووجود نص باطن للحركة المسرحية. ولا يبدو أن الباحثين قد أخذوا فى اعتبارهم أن الاتساق فى رسم الشخصيات من الأعراف المسرحية الحديثة العهد، وسوف نرجع فيما بعد إلى هذه المسألة عندما ننظر فى مسرحية ريتشارد الثانى لشيكسبير.

وقد أشار أندريه ليفيفير إلى الانعدام شبه الكامل للدراسات التي تتناول تقديم الترجمات على المسرح، قائلاً:

على الرغم من وجود دراسات فردية كثيرة عن (س) باعتبارها مترجم (ص) في مجال ترجمة الدراما، فإن أحداً من الدارسين - في حدود علمي - لم يتجاوز معالجة الدراما إلا باعتبارها النص المطبوع على الصفحة. وإذن فلا تكاد توجد دراسات نظرية عن الدراما المترجمة من حيث التمثيل والإخراج.

(ليفيفير، ١٩٩٢).

وفي هذا الخواء بدأ استعمال مصطلح "قابلية الأداء" باعتباره معياراً للمترجمين الذين تشغلهم مشكلة الالتزام بالنص الأصلي. فالمتوقع من مترجم النصوص الدرامية ألا يقتصر على التصدي للمشكلة الخالدة، أي مشكلة "الأمانة" في نقل النص، مهما يكن تفسيرنا لها، بل أن يعالج أيضاً مشكلة العلاقة بين النص المكتوب وأدائه على المسرح. ويقدم مفهوم "قابلية الأداء" مخرجاً له من هذه المعضلة، إذ إنه يتيح للمترجم حرية أكبر في معالجة النص، متجاوزاً ما يراه الكثيرون مقبولاً، في سبيل تحقيق المنتج النهائي "القابل للأداء". ومن ثم فإن المصطلح يبرر بعض استراتيجيات الترجمة، مثل استخدام مصطلح "الإعداد" أو "الاقتباس"، الذي لم يُقدّم له أي تعريف واضح إلى الآن، في تبرير أو إيضاح استراتيجيات معينة قد تتضمن قدراً من الابتعاد عن النص المصدر.

ومنذ عدة أعوام قمت مع ديفيد هيرست بترجمة مسرحية كتبها بيرانديللو بعنوان (Trovarsi) وجعلنا عنوانها امرأة تبحث عن ذاتها لإذاعتها في الـ بي. بي. سي (باسنيت وهيرست، ١٩٨٧). وكانت بالمسرحية مشكلات كثيرة،

يتصل عدد كبير منها بما يسمى "النطاق اللغوى". وتدور أحداث المسرحية فى العشرينيات، وتتناول قصة ممثلة تدعى دوناتا جنسى، تحظى بنجاح هائل فى عملها ولكنها لا تدرك طبيعة ذاتها إدراكا واضحا. وذات يوم أثناء زيارة إحدى صديقاتها، تقع فى حب رجل يدعى "إيلي نيلسن" بعد قضاء ليلة فى البحر أثناء عاصفة كاد يغرق الاثنان فيها. وتتبين دوناتا أنها تضرر حبًا صادقًا لصاحبها "إيلي"، ولكنه يكره المسرح، وعندما يشاهدها أثناء تمثيلها وهى تكرر أمام الجمهور حركات الحب نفسها التى كان يتصور أنها مقصورة عليه، يطلب منها أن تختار أحد أمرين، إما الحياة معه أو حياتها على المسرح. وفى مونولوج قوى فى الفصل الأخير، تعيش دوناتا من جديد مشهدا من مسرحية حققت لها نصرا هائلا، وتدرك عندها المفارقة المرة فى كونها أقرب إلى حقيقة ذاتها أثناء التمثيل من صدقها مع ذاتها فى حياتها اليومية. وأثناء إلقاء هذا المونولوج يتحول المسرح من غرفة فى فندق إلى صالة مسرح، وهى حيلة مسرحية تبين تأثير تقنيات التمرح التعبيرية فى مسرحيات بيرانديللو الأخيرة.

كانت المشكلة الرئيسية للمترجمين مشكلة النطاق اللغوى: فجميع الشخصيات تنتمى إلى طبقة النبلاء الدنيا، وأحداث المسرحية تدور فى العشرينيات. كان من الصعب تجنب محاكاة اللغة الممثلة لتلك الفترة، من نمط لغة ب. ج. وودهاوس (أى الإنجليزية غير الصادقة فى العشرينيات، مع ضمان الإيحاء بتلك الفترة على نحو ما). وأمثال تلك الصعوبات جزء لا ينفصل من أى عملية ترجمة، وحاول كلانا حلها بأقصى ما نستطيع من جهد. ولكن المشاكل لم تكن مقصورة على قضايا الأسلوب والنطاق اللغوى، بل كان علينا أن نتغلب على قيود الإذاعة. كان بيرانديللو قد كتب مسرحيته للتقديم على المسرح، ولكن تقديمها للمرة الأولى بالإنجليزية كان فى الإذاعة. وحللنا ذلك بطرائق عديدة، فأضفنا الأسماء إلى الحوار حتى يعرف المستمع من الذى يتكلم ومن الذى يسمع، وأضفنا هنا وهناك

سطوراً لإيضاح الإشارات البصرية. فعندما تقابل دوناتا، مثلاً، "إيلي" للمرة الأولى مرتدية ملابس خضراء رمزية، أضفنا سطرًا يمتدحها "إيلي" فيه على اختيارها لهذا اللون. ولكن المشهد الأخير ظل يمثل العقبة الكئود، إذ تتحول غرفة الفندق إلى قاعة مسرح، ويزداد تأثير المشهد في النظارة بسبب هذا التغيير البصرى.

وكان الحل الذى توصلنا إليه يتمثل فى إعادة تشكيل المشهد الختامى، بتحويل المؤثرات البصرية إلى مؤثرات لفظية. فعلى سبيل المثال جعلنا أجزاء من المونولوج الختامى تتخلل حواراً بين دوناتا، وبين إيزا، خالة إيلي، والكونت مولا، وجيـفـيـيرو، فى حين تواصل دوناتا فى المونولوج إعادة العيش فى دورها. ونرى فى النص الإيطالى دوناتا وحدها أمام المرأة، وهى تردد كلمات دورها أثناء التخلص من المكياج، قائلة:

لا يستطيع أحد إيذاء الرحمة للضعفاء.. فاطردها!
اطردها من هنا!

(انفـسـها كأنـما لم تـرض عن أسلوب إلقاء ذلك السطر)

اطردها! ألا تدركين أنها المرأة التى جعلتني بالغة القسوة؟ كيف تتصورين أنه كان يمكن أن يتردد فى اختيار واحدة منّا؟ أنا واعية كل الوعى، يا سيدتى، بمكانتك الاجتماعية والأسلوب الذى...

(تخونها ذاكرتها)

لا! ماذا كان الكلام؟

(تراجع دورها الآن من دون أى تعبير فى صوتها)

والأسلوب الذى تتملقينه به. نعم. هذا هو الكلام.

وأما النسخة الإنجليزية فنقلت هذا الجزء إلى أوائل المشهد، ومزجت بين كلماته وبين كلمات الحوار على ألسنة الشخصيات الأخرى، فأصبح المشهد كما يلي:

دوناتا: لا يستطيع المرء إبداء رحمة للضعفاء. فاطرديها! اطرديها من هنا!

إليزا: عزيزتى دوناتا، ما الذى تتحدثين عنه؟ من التى تريد طردها؟

دوناتا: (تواصل النبذة نفسها) اطرديها! ألا تدركين أنها المرأة التى جعلتني بالغة القسوة؟ كيف تتصورين أنه كان يمكن أن يتردد فى اختيار واحدة منا؟

إليزا: دوناتا، دوناتا، ما الأمر؟ هل أنت على ما يرام؟
دوناتا: نعم يا إليزا. لم أكن على ما يرام فى يوم من الأيام أكثر من الآن.

إليزا: إذن من التى تريد طردها؟

دوناتا: المرأة الأخرى. من تنافسنى، بطبيعة الحال. هل نسيت المسرحية فعلاً؟ هل نسيت ما أقوله فى الفصل الثالث، "اطرديها! لا يستطيع المرء أن يبدى أية رحمة للضعفاء"، لقد كانت هذه نقطة التحول فى حياتى، وبداية إحساسى الشخصى بالحرية.

وهكذا استطعنا من خلال القص والوصق لسطور من أجزاء مختلفة من المشهد الختامى تقديم لحظة التحويل إلى جمهور الإذاعة، أى لحظة الكشف التى

تكتشف الممثلة فيها حريتها (وفى الوقت نفسه سجنها إلى ما لا نهاية) من طريق إدراكها أنها قد كتبت عليها أن تعيش إلى الأبد ممثلة لا امرأة حقيقية. وكانت إليزا بمثابة المرأة لدوناتا، إذ انعكس فيها لجمهور السامعين ما كان يدور فى ذهن دوناتا، وما كان جمهور المسرح يراه ممثلاً فى الحركة الجسدية. ولكن غايتى من الاستشهاد بهذه الاستراتيجيات هنا هى أننى أعارض بشدة إطلاق وصف "الإعداد" أو "الاقتباس" على ترجمتنا، وما يترتب على هذين الوصفين من الابتعاد عن النص المصدر ابتعاداً يزيد عن ابتعاد الترجمة. فالذى فعلناه لا يقتصر على أن أخذنا فى اعتبارنا قيود اللغتين، المصدر والمستهدفة، وسياقيهما، بل قيود الوسيط أيضاً، إذ يختلف الأداء الإذاعى عن الأداء المسرحى؛ لأن نسق نظامى العلامات يختلف اختلافاً جوهرياً. ومن ثم فقد كانت ترجمتنا ترجمة أخذت فى اعتبارها عدداً من العوامل النصية وغير النصية وسعت إلى حلول من خلال اللغة.

الدراما باعتبارها أدباً

مما له مغزاه أن معيار "قابلية الأداء" لم يطبق التطبيق الشامل الذى يؤدى إلى اعتبار بعض الترجمات أقرب إلى إمكان أدائها من سواها، وإن كنا شهدنا التمييز أحياناً بين الترجمات الموضوعة لجمهور القراء والترجمات الموضوعة بقصد أدائها على المسرح آخر الأمر. وهذا يؤدى إلى تمييز غريب، فليست جميع المسرحيات، كما يقول چيرى فيلتروسكى، مكتوبة من أجل العرض المسرحى وحده، والكثير من أنماط النصوص الأخرى يمكن تقديمها على المسرح، يقول فيلتروسكى:

أحياناً ما نجد أن بعض أنماط الأدب الغنائية والقصصية تقوم بهذه الوظيفة وإن يكن ذلك على نطاق أضيق. ومن ثم فإن الذين يعلنون أن

الخصيصة النوعية للدراما تكمن في علاقتها بالتمثيل مخطنون. فمثل هذا المعيار لا صلة له بالأمر على الإطلاق، بل إنه مفيد حتى باعتباره أداة عملية مناسبة لتطبيق مدخل أولى... فليس المسرح نوعاً أدبياً آخر بل فن آخر. وهو يستخدم اللغة باعتبارها إحدى مواد، في حين أن جميع الأنواع الأدبية الأخرى، بما فيها الدراما، لا مادة لها سوى اللغة، وإن كان كل منها يتبع في تنظيمها طريقة مختلفة.

(فيليتروسكى، ١٩٧٧).

ويميز فيليتروسكى هنا بين الدراما والمسرح، قائلاً إن الدراما نوع أدبي والنص الدرامي نص كُتب ليقرأ في إطار أعراف ذلك النوع، ولكن العلاقة التي تنشأ آخر الأمر بينه وبين الأداء المسرحي تظل خارج حدوده النوعية. وفيليتروسكى يسوق حجة قاهرة على اعتبار الدراما أدباً في المقام الأول، إذ تقول حجته إن الدراما قد تنشأ من رحم الشعر الغنائى أو القصصى وتتحوّل إلى شكل هذا أو ذاك، كما هو الحال في الكثير من كتابات العصور الوسطى، ويشير إلى أن عدداً كبيراً من المسرحيات لم يكتب من أجل الأداء المسرحي بل من أجل القراءة فقط، ولنا أن ندرج في هذه الفئة مسرحية الأسر الحاكمة التي كتبها توماس هاردي، أو مسرحية مانفريد للشاعر بايرون. وتضيف حجته أيضاً أن النصوص الدرامية كثيراً ما تقرأ، قائلاً:

يقبل الجمهور على قراءة جميع المسرحيات، لا المسرحيات الفكرية فقط، مثلما يقبل على قراءة الشعر والروايات، فليس أمام القارئ ممثلون أو خشبة المسرح، بل اللغة وحدها. وهو لا يتخيل في أحيان كثيرة أن الشخصيات مسرحية أو أن مكان الحدث ديكور مسرحي. وحتى لو تخيل ذلك فسوف يظل التمييز بين الدراما والمسرح

صحيحًا، لأن الشخصيات المسرحية وديكورات المسرح تصبح بلا دلالة مادية، وأما في المسرح فإنها كيانات مادية زاهرة بالدلالات.

نظم العلامات والأداء

اشتهر عن تاديوز كوزان تعريفه لخمس فئات تعبيرية تشترك في تكوين الأداء، وهي تتفق مع خمسة نظم سيميوطيقية (كوزان، ١٩٧٥). وأول هذه هو النص المنطوق، وقد يكون من ورائه نص مكتوب أو لا يكون. والثاني هو التعبير الجسدي، والثالث المظاهر الخارجية للممثل وحركاته وما إلى هذا بسبيل. والرابع هو مكان التمثيل، إلى جانب المعدات المسرحية والإضاءة وما إلى ذلك، والخامس هو الصوت غير المنطوق. ويحدد استنادًا إلى هذه الفئات الخمس ١٣ قسمًا فرعيًا متميزًا، ولا تزال خريطة الأداء التي وضعها، وهي بنيوية أساسًا، على الرغم من تعديل الآخرين لها من وقت لآخر، أداة مفيدة لفهم العلاقات المتداخلة والمركبة فيما بين نظم العلامات في المسرح. فالنص المنطوق عنصر واحد وحسب، والنص المكتوب، إذا وُجد نص مكتوب، يقتصر وجوده على المستوى اللفظي فقط.

فإذا قبلنا أن النص المكتوب لا يمثل أهمية جوهرية للأداء بل يعتبر عنصرًا واحدًا وحسب في عرض مسرحي يقدم في المستقبل، فسوف يعني هذا أن المترجم لا يحتاج إلى أن يشغل باله، شأنه في ذلك شأن الكاتب، بكيفية تكامل النص المكتوب مع النظم الأخرى للعلامات. فهذه مهمة من مهام مخرج المسرحية وممثليها، وتؤكد من جديد أن المسرح عملية تعاونية لا تقتصر على مشاركة نظم مختلفة للعلامات، بل يشارك فيها حشد من الأشخاص ذوي المهارات المختلفة.

وتقول حجة فيلتروسكي إن علينا أن ننظر إلى النص الدرامي باعتباره أدبًا، وهذه تبدو نقطة انطلاق مفيدة للمترجم. ففي حالة مسرحية بيرانديللو المشار إليها آنفًا، كان المترجمان يواجهان مهمة محددة وهي جعل المسرحية مناسبة

للإذاعة، وكان ذلك يقتضى أيضا حساب الوقت المخصص لإذاعتها وتعديل النص وفقاً لذلك. ولكن عمل المترجم يتطلب نقل نص مكتوب من لغة إلى أخرى، وكذلك النظر فى إمكان وجود نصوص حركية مشفرة، وإلا فإن الجانب الذى يسمى "قابلية الأداء" أو "قابلية نطق الألفاظ" لن يساعدنا على إحراز تقدم كبير.

قراءة نص مسرحى

نقول، بدايةً، إن مصطلح "المسرحية" يشير إلى نص قد يكون قد وُضِعَ بطرائق بالغة الاختلاف. ولنا أن نقول إن المسرحية تتكون أساساً من حوار وإرشادات مسرحية، وفيما عدا ذلك يتعذر اتفاق الآراء. وفى بعض الحالات يكون النص الذى انتهى إلينا قد وُضِعَ أثناء التجارب المسرحية، وتغير كثيراً أثناء الأداء. ونمط النص الدرامى الذى ينشر بعد العرض المسرحى نص تعرض بصفة عامة للتعديل، وقد تكون الإرشادات المسرحية قد أُضيفت إليه، وبعد اتخاذ القرارات التى تحدد الأجزاء التى ستبقى فى النسخة المطبوعة. وهذا شأن عدد كبير من الصور المنشورة للعروض المسرحية البديلة الناجحة، وهو أيضاً ما حدث بالنسبة لنصوص شيكسبير، وهى التى وُضِعَتْ أصلاً للأداء وأثناء الأداء ثم كُتِبَتْ وعُدِّلَتْ فيما بعد.

وفى مقابل ذلك، قد يكون لدينا نص درامى كتب على شكل مسرحية، ولكنه لم يُقَصَّدْ به العرض المسرحى على الإطلاق، أو قد يكون لدينا نص درامى يتضمن إرشادات مسرحية وصوراً للشخصيات تتسم بالتفصيل الشديد إلى الحد الذى يجعلها تقوم بوظيفة مزدوجة، إذ قد تكون موجهة للعرض المسرحى، ولكنها من ناحية أخرى موجهة إلى القراء، فالنصوص الدرامية الطبيعية، من برنارد شو إلى أرنولد ويسكر، قد وسَّعتْ من نطاق السرد القصصى لمساعدة القراء على تحديد مواقعهم إزاء الحبكة والشخصيات. ولنا الحق كل الحق فى أن نتساءل عن

مقصد الوصف التفصيلي التالي في الفصل الأول من مسرحية بيرانديللو
المشار إليها:

دخلت المركيزة پوفينو وحفيدتها نينا. والمركيزة امرأة هائلة
الجسم ولكنها سيدة مجتمع، وأما حفيدتها فتشبه الغلام في ملامحها
الحادة وحيويتها، ولها عينان تستطلعان ما حولها وأنف مستقيم يشم
ويبحث في كل شيء. وتشعر نينا بالحزن والضيق بسبب قصرها، الذي
يجعلها أقرب إلى الدمية، والذي يبدو من الأرجح أن يتحول إلى استدارة
عود المرأة لا إلى أطراف الفتاة القوية. وهي تعامل معاملة الأطفال، أو
باعتبارها بلهاء إلى حد ما، وهو ما يضايقها دائماً. وتتمنى نينا أن تصبح
شابة تسير على "الموضة". وأما جدتها فإتها مضحكة أيضاً بسبب "الحكم"
البالية التي تنطق بها، ولكنها ذات عقل متفتح ولا ترضى الزمام لحفيدتها
قط. وكل من السيدتين تضع وشاحاً على كتفها. والمركيزة تلبس قبعة،
ونينا عارية الرأس. والعجوز متقطعة الأنفاس.

ويقول فيلنتروسكى إن مثل هذه الإرشادات المسرحية - التي تمثل في الواقع
هوامش المؤلف وتعليقاته - موجبة إلى القراء في المقام الأول، ولكنها تختفى في
العرض المسرحي وتستبدل بها علامات أخرى. ومثل هذا النص نص أدبي أساساً،
ويشير إلى وجود المؤلف داخل المسرحية ويجعله ظاهراً لعيون القراء.

وإلى جانب هذا توجد طرائق كثيرة بالغة الاختلاف لقراءة النص المسرحي،
ولنا أن ننظر في الفئات العريضة التالية:

- ١- قراءة المسرحية باعتبارها أدباً وحسب، دون علاقة بأى عرض
مسرحي لها يتذكره القارئ، وكثيراً ما تكون هذه الطريقة المتبعة في
تدريس المسرحيات في المدارس والجامعات.

٢- قراءة ما بعد العرض المسرحي، إذ تكون ذكرى العرض المسرحي مشفرة في القراءة الفردية.

٣- قراءة المخرج، التي قد تتضمن اتخاذ قرار عما إذا كانت المسرحية سوف تعرض أو لا تعرض. وفي هذه القراءة تحتل القيود والإمكانيات التي يقدمها النص موقع الصدارة في تفسير المخرج له.

٤- قراءة الممثل، وهي التي تركز على دور معين، وربما إلى حد محدود أدوار أخرى. فإذا نظرنا إلى نسخ التمثيل التي يضع الممثلون خطوطاً فيها فسوف نجد إبرازاً للدور المفرد واعتبار الأدوار الأخرى ثانوية أو مساعدة وحسب.

٥- قراءة مهندس الديكور، وهي التي تتضمن تصور الأبعاد المكانية والمادية التي قد يتيحها النص.

٦- ولنا أن نضيف إلى هذه قراءة الدراماتورج أو أي فرد أو مجموعة مشتركة في عملية إخراج النص.

٧- قراءة التجارب المسرحية، وهي التي تتلو القراءات المبدئية وتتضمن عنصراً أدائياً مسموعاً من خلال العلامات غير اللغوية مثل النغمة والتركيز وحدة الصوت ونطاق الدلالة وما إلى ذلك بمسبيل.

وهكذا نواجه "التعددية" في قراءة نص تمثيلي يهدف تقديمه على المسرح، وهي تعددية تتفق مع فكرة التعددية في أداء ذلك النص، كما يجب التمييز أيضاً بين هذه القراءات وبين قراءات الأفراد الخاصة غير الموجبة لتقديم النص على المسرح.

وقد ترتبط قراءة المترجم بأية قراءة من القراءات المبينة أعلاه، ولكنها سوف تختلف حتماً؛ لأن مهمة المترجم الأولى تحويل النص إلى نظام لغوي آخر. ولكن على المترجم أن يأخذ في اعتباره الظروف التي صاحبت وضع النص

أصلاً. ففي حالة بيرانديللو على سبيل المثال نجد كاتباً يبنى مسرحياته عمداً من أجل القراءة الخاصة والأداء المسرحي أيضاً، ويطلب اتباع تعليماته بدقة متناهية، وأما في حالة شيكسبير فلدينا ظاهرة وجود مجموعة من النصوص التي لم تصبح "معتمدة" إلا بفضل عمل المحررين والنقاد، ما دام ابتكارها أصلاً كان مشروعاً تعاونياً يقوم على الارتجال. والأسلوب الذى يجرى به توزيع الأدوار على العمال فى مسرحية حلم ليلة صيف، أو على الممثلين فى هاملت، يقدم لنا بياناً عملياً عن أسلوب تعامل ممثلى عصر النهضة الإنجليزية مع الكلمة المطبوعة، وسوف يتضح لنا فوراً وجوه الشبه بين المنهج المذكور وبين السيناريو الخاص بالكوميديا ديلارتي، فلم يكن من المفترض فى أى من هاتين الحالتين قراءة النص المكتوب.

ويمكننا أن نرى الطابع التعاونى للدراما الأولى فى افتقارها إلى الاتساق، فالدراما الطبيعية ترى أن الاتساق فى الحكمة ورسم الشخصيات أمر مهم، وفكرة المسرحية السائدة اليوم تميل إلى قبول هذا الافتراض. ومع ذلك فإذا نظرنا إلى شيكسبير باعتباره مثلاً، وهو الذى يرى الكثير أنه مُصَوِّر فائق للشخصية، فسوف نجد أن الاتساق غير مهم، والقراءة بغرض الترجمة هى التى تبين ذلك خير بيان. فلنأخذ مسرحية ريتشارد الثانى مثلاً، فهى من مسرحيات شيكسبير التاريخية، التى تصور سقوط ريتشارد وصعود بولينبروك، فى إطار استكشاف قضايا الحكم الصالح والطالح، والتساؤل عن العلاقة بين الأخلاق الفردية ومصلحة الدولة، من منظورات مختلفة. والصور الشعرية فى المسرحية رمزية إلى حد بعيد، فهى صور للصعود والهبوط، ودوران عجلة الحظ، كما تشترك هذه الصور مع الصور التى تبين التضاد بين الحديقة المنسقة والحديقة المهملة، أى بين الطبيعة الوحشية والطبيعة التى يروضها الإنسان. وبناء المسرحية يدور حول سلسلة من المشاهد التى تشبه الاحتفالات، وتتضمن قدراً كبيراً من الأحاديث غير المباشرة، ما دام ريتشارد يقدّم إلى الجمهور دائماً من خلال آراء أشخاص مختلفة، بعضهم يناصره وبعضهم يعاديه بشدة.

وقد تعرضت شخصية ريتشارد لمناظرات كثيرة من جانب النقاد والممثلين. ففي الجزء الأول من المسرحية نراه يتأرجح عاجزاً عن اتخاذ قرارات. عاقلة وإثبات جدارته بعرش الملك، ولكن عندما يتقدم الحدث وتبدأ قوى التغيير في زحزحته عن كرسي السلطة إذا بقدرته على التعبير عن محنته نرداد باطراد، حتى لقد رأى فيه البعض شخصاً يشبه المسيح في ما يصيبه من آلام آخر الأمر. ومهما يكن الأسلوب الذي يختاره الممثلون لتجسيد شخصية ريتشارد، فإن رسم الشخصية هنا، مثل رسم شخصيات معظم مسرحيات شيكسبير، يجرى على مستوى اللغة لا على مستوى الحدث. وهكذا فإننا إذا طبقنا المعايير الطبيعية وجدنا أن شخصية ريتشارد غير متسقة في هذه المسرحية، ما دام يبدأ ضعيفاً ثم يتحول إلى بطل مأسوي، وأما إذا طبقنا معايير عصر النهضة، ورأينا أن الشخصية تتطور من خلال اللغة، فسوف نجد أن وجود حالات عدم الاتساق لها ما يبررها كل التبرير. وها هو ذا ريتشارد، في الفصل الأول، المشهد الثالث، يقرر بناءً على نزوة طارئة أن ينفي بولنبروك، وهو القرار الذي يندر بسقوط ريتشارد:

Draw near,

And list what with our Council we have done.

For that our kingdom's earth should not be soiled

With that dear blood which it hath fostered,

And for our eyes do hate the dire aspect

O, civil wounds ploughed up with neighbour's sword,

As I for we think the eagle-winged pride

Of ky-aspiring and ambitious thoughts

With rival-hating envy set on you
To wake our peace, which in our country's cradle
Draws the sweet infant breath of gentle sleep,
Which so roused up with boisterous untuned drums,
With harsh resounding trumpet's dreadful bray
And grating shock of wrathful iron arms,
Might from our quiet confines fright fair peace,
And make us wade even in our kindred's blood,
Therefore we banish you our territories.

(I., 3., 123-39)

اقتربا واستمعا إلى قرارنا وقرار المجلس:
لا نريد تدنيس أرض مملكتنا
بالدم الغالي الذي ترعرع فيها ونما!
كما تكره عيوننا رؤية ذلك المشهد الفظيع -
مشهد اقتتال الأهل والجيران بالسيوف
إذ نعتقد أن كبرياءهما تحلق بأجنحة العقاب
يدفعها الطموح لمراقى السماء،
وتحفزها مشاعر الحسد والحقد والبغضاء

مما سوف يعكر صفو السلم
حيث يرقد هائنًا في بلادنا،
رقاد الطفل الوداع البريء في مهده!
لسوف تفرعه أصوات الطبول الناشزة،
وجلبة الأبواق المدوية، كأنها النهيق المنكر المخيف،
وصليل الأسلحة الحديدية المصطكة الصاخبة،
فيهب السلم الجميل مذعورًا ويفر من بلادنا المطمئنة
بل ونحوض عندها في دماء أهلنا وعشيرتنا!
لذلك فنحن نحكم عليكما بالنفى من أراضينا

(١٢٣/٣-١٣٩ من الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٨)

إن أبنية العبارات الإنجليزية مضطربة، وإيقاعاتها غير متجانسة، إذ تبدأ أربعة أسطر فيه بحرف العطف (And) وتبدأ سبعة أسطر أخرى بحروف الجر، وهو عامل يضعف البناء. وأبنية العبارات يتجلى فيها تردد ريتشارد وعجزه عن الحسم، فلما وجد أنه لا يستطيع الوصول إلى قرار منصف حاسم، إذا به يختار أسوأ اختيار ممكن، فيأمر بإيقاف المباراة ونفى المتصارعين، وهكذا فإن التردد البادى فى اللغة مرآة تعكس التردد وعدم تماسك أفكار المتحدث.

فإذا قارنا هذا المشهد بمشهد آخر، وهو المشهد الأول من الفصل الخامس، وجدنا الفرق واضحًا جليًا. فلقد خلّع ريتشارد عن العرش وأدخل السجن، حيث يُقتل فيما بعد، وصدر الأمر بإعادة زوجته إلى فرنسا، وهكذا يتبادل الاثنان. فى مشهد مؤثر، كلمات الوداع بينهما، تحت أعين نورثميرلاند الذى تخلص عن ريتشارد وانضم إلى بولنبروك:

King Richard : Northumberland, thou ladder wherewithal
The mounting Bolingbroke ascends my throne.
The time shall not be many hours of age
More than it is, ere foul sin gathering head
Shall break into corruption. Thou shalt think,
'Though he divide the realm and give thee half,
It is too little, helping him to all;
And he shall think that thou, which know'st the way
To plant unrightful kings, wilt know again,
Being ne'er so little urg'd, another way
To pluck him headlong from the usurped throne.
The love of wicked friends converts to tear;
That fear to hate, and hate turns one or both
To worthy danger and deserved death.

Northumberland : My guilt be on my head, and there an end.
Take leave and part; for you must part forthwith.

King Richard : Doubly divorc'd! Bad men, ye violate
A twofold marriage; twixt my crown and me.

And then, betwixt me and my married wife,
Let me unkiss the oath 'twixt thee and me;
And yet, not so, for with a kiss 'twas made.
Part us, Northumberland: I towards the north,
Where shivering cold and sickness pines the clime;
My wife to France; from whence, set forth in pomp,
She came adorned hither like sweet May,
Sent back like Hallowmass or short'st of day.

- Queen** : And must we be divided? Must we part?
- King Richard** : Ay, hand from hand, my love, and heart from heart.
- Queen** : Banish us both, and send the king with me.
- Northumberland** : That were some love but little policy.
- Queen** : Then whither he goes, thither let me go.
- King Richard** : So two, together weeping, make one woe.
Weep thou for me in France, I for thee there;
Better far off than near, be ne'er the near.
Go, count thy way with sighs, I mine with groans.

- Queen** : So longest way shall have the longest moans.
- King Richard** : Twice for one step I'll groan, the way being short.
 And piece the way out with a heavy heart.
 Come, come, in wooing sorrow let's be brief.
 Since, wedding it, there is such length in grief.
 One kiss shall stop our mouths, and dumbly part;
 Thus give I mine, and thus take I thy heart.
- Queen** : Give me mine own again, 'twere no good part
 To take on me to keep and kill thy heart.
 So, now I have mine own again, be gone,
 That I may strive to kill it with a groan.
- King Richard** : We make woe wanton with this fond delay:
 Once more, adieu; the rest let sorrow say.
- (II. 55-102)

ريتشارد : نورثمبرلند! أنت السلم الذي يستعين به

بولينبروك في الصعود إلى عرشي! لن تنقضى

ساعات معدودة حتى يجتمع صديق الخطيئة

في رأس الدمل

ثم ينفجر وتبدأ قرحة الفساد!

فإذا قسم المملكة نصفين بينكما

رأيت أنه أقل مما ينبغي لك، بعد أن ساعدته
على الظفر بها كلها! أما هو، فسوف يرى
أنك تعرف السبل الكفيلة بغرس الملوك غير الشرعيين،
وأنك إذا تعرضت لأدنى استفزاز
فلن تعدم الوسيلة لإقصائه وخلعه
عن العرش الذي اغتصبه اغتصاباً!
إن حب الخبثاء يتحول إلى خوف،
ثم يتحول الخوف إلى كراهية،
والكراهية تحيل أحد الخبيثين أو كلاهما إلى خطر

له ما يبرره، ويفضى إلى ما يستحقه من هلاك!

نورثميرلاند : إنى أتحمّل تبعة ذنبي فكفى! ودّع الجميع الآن

إذ لابد من رحيلك فوراً.

ريتاشارد : هذا طلاق مضاعف إذن! أيها الأشرار!

لقد انتهكتم حرمة زواجى من تاجى

وحرمة زواجى من زوجتى!

أريد أن أحلك بقبلة من العيد المعقود بيننا

ولكن ذلك لا يكون! إذ عقدناه بقبلة!

فرقت بيننا يا نورثميرلاند! أرسلتني إلى الشمال

حيث يعاني الجو من الزمهرير وأمراضه
وأرسلت زوجتي إلى فرنسا، بعد أن قَدِمْتُ منها
في أبهى حلة وأكمل زينة مثل الربيع البديع!
وها هي ذى تعود مثل عيد الخريف، أقصر أيام العام.

الملكة : ألا بد أن نفترق؟ ألا بد أن تنفصل؟

ريتشارد : ستفترق الأيادي يا حبيبتي وتنفصل القلوب!

الملكة : لماذا لا نذهب للمنفى معا - فيأتي الملك معي؟

نورثمبرلاند : قد يظير ذلك بعض الحب

لكنه يفتقر إلى كياسة السباسب!

الملكة : إذن دعني أذهب معه حيث يذهب!

ريتشارد : حتى يتضافر بكائي وبكاؤك في جديلة حزن واحدة!

لا! ابكينى أنت في فرنسا، وسأبكيك هنا

فالبعد خير لنا من القرب دون التلاقى

أما طول طريقك فيقاس بالآهات

وسأعرف طول طريقى من عدد الأنات!

الملكة : وكلما طال الطريق ازداد عدد الأنات!

ريتشارد : ولكن طريقى قصير،

ولذلك سأأوده مرتين في كل خطوة
وأطيل الطريق بقلبي المثقل بهم
هيا بنا! نحن نخطب ود الحزن والإيجاز واجب
فلسوف نعيش طويلاً معه بعد زفافنا إليه!
يجب أن نغلق شفاهنا بقبلة واحدة ثم نفترق صامتين
بهذه أعطيك قلبي وأخذ قلبك!

[يقبلها]

الملكة : أعد إلى قلبي بقبلة ثانية! ليس من الخير

أن تحرمني قلبي وأن تقتل قلبك!
أما الآن بعد استرداده منك، فلك أن ترحل
حتى أحاول أن أقتله بأناتي!

ريتشارد : إننا نتيج للحزن أن يلهمو ويعربد بهذا التأخير الأحمق

فلنقل الوداع من جديد، وليكمل الأسى روايتنا!

(المرجع نفسه، السطور ٥٥-١٠٢)

هذا المشهد "القوى" البالغ الإثارة يرسم صورة لريتشارد تختلف اختلافاً كاملاً عن صورة الأبله المتردد في الفصل الأول. فهو يستطيع التحكم في اللغة، حتى أثناء كفاحه للتحكم في مشاعره الشخصية. وهو يعبر تعبيراً مضغوطاً عن نبوءته بسقوط نورثمبرلاند آخر الأمر، كما إن الحوار بين الزوج وزوجته في

سطور مستقلة يؤدي من خلال سلسلة من التلاعب اللفظي إلى النبذة الغنائية التي تتميز فراقهما النهائي.

والشاعر يبنى كلا من هذين المشهدين من خلال اللغة، وهي المادة الأولية للمترجم. فعلى المترجم عندما يحاول أن يترجم مسرحية كهذه ألا يقلق بشأن "البعد الأدائي" أو يحاول أن يكتب كلمات يسهل "نطقها" أو "أداؤها"، بل أن ينظر إلى كل مشهد من أمثال هذه المشاهد على حدة، أي باعتبارها وحدات منفصلة، بكل ما فيها من تناقضات في رسم الشخصيات ومن "عسر" الإيقاعات. وأما ما يحدث بعد ذلك لهذه المشاهد، أي لهذا النص المترجم عند تقديمه للعرض المسرحي، فيتضمن "دينامية" مختلفة ومجموعة مختلفة من الأولويات. أي إن مهمة المترجم تنحصر في تقديم تناقضات النص وترك حلها لشخص آخر، وليس من مسؤولية المترجم أن يبحث عن المباني العميقة ويحاول أن يجعل النص "قابلاً للأداء".

عدم عالمية النص الباطن

تشير فيكي أووي في حديثها عن المسرح الصيني إلى أن الكثير من المسارح غير الغربية لا تنقسم بأعراف البحث عن أنساق نصوص باطنة داخل النص التمثيلي (أووي ١٩٨٠)، قائلة إن المسرح الصيني قد ورث لغة درامية مفيدة في التواصل المباشر الوصفي، لأن أعراف النص الباطن لا وجود لها على الإطلاق. وتستند هذه الباحثة إلى ترجمة للمسرحية التي كتبها يوجين أونيل بعنوان رحلة نهار طويل حتى الليل إلى اللغة الكانتونية في إقامة الحجة على أن الاستراتيجية الوحيدة المتاحة للمترجم - بسبب الاختلاف الكامل بين أعراف الأداء في الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة - هي الحفاظ على "غربة" عمل أونيل أو "طابعه الأجنبي"، بحيث تمثل الترجمة اكتشافاً للمترجم وقرائه على حد سواء.

وتؤكد أوى البعد التفسيري لعملية الترجمة هنا، وهو أمر يكتسب أهمية خاصة عندما نبحث في نقل النصوص التمثيلية عبر الثقافات. في الحالات التي تختلف فيها التقاليد المسرحية اختلافا كاملا عن بعضها البعض. وأصحاب النظريات الذين يناقشون قضايا "القابلية للأداء" أو قابلية النطق". أو النص الباطن للحركة يناقشون في كل الأحوال تقاليد المسرح الأوروبي وأعرافه. وما إن نبتعد عن أوروبا حتى تختلف الصورة تماما.

فالواقع، أولاً، أن الحركة مرتبطة بالثقافة وغير عالمية. وقد بين يوجينيو باربا، من خلال المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح. وجود أنساق متكررة للحركة الجسدية في المسارح في شتى أرجاء العالم، وبعض الظواهر مثل مسألة الوزن والتوازن في ما يمثل الكوميديا والتراجيديا. ولكن المسارح قد تطورت وفقاً لأعراف بالغة الاختلاف، وأفق توقع الجماهير يختلف اختلافاً جذرياً أيضاً. فالجماهير تتوقع، في التيار الرئيسي للمسرح البريطاني اليوم، أن يستغرق عرض المسرحية نحو ساعتين ونصف ساعة. إلى جانب استراحة من نصف ساعة أخرى، بحيث يكون الوقت الكلى للعرض ثلاث ساعات. ومن ثم فالمخرجون يحذفون من النصوص المسرحية ما يجعلها تتفق وهذه المدة الزمنية، أو يطوعون هذه النصوص تحقيقاً لذلك. ولكننا لا نجد مثل هذه التوقعات لدى الجماهير الألمانية، وكذلك وإلى حد أبعد، لدى الجماهير الصينية. ومن المحتوم أن يكون لهذا الاختلاف الزمني تأثير في استراتيجيات الترجمة.

وقد أدى الاعتراف بالأعراف المسرحية من خارج أوروبا إلى التأثير في تطور المسرح المتعدد الثقافات، وهو المسرح الذي يتعد رفض التطويع الثقافي للنصوص حتى تتفق مع النظام المستهدف. ويشرح جان-كلود كاريري في تصديره لترجمته للمسرحية البنزية ماهايباراتا. كيف رفض ما يسميه عملية "تطبيع" اللغة، أي إضفاء الطابع الأوروبي عمداً على اللغة، فاختار عدم ترجمة

كلمات معينة مثل دارما ومثل كثيرترافا، لأنه كان يدرك عجز اللغة المستندة عن نقل أفكار معينة (كاربير، ١٩٨٥). ولنا أن نضيف أيضا أن قراره بالامتناع عن التطويع الثقافي له بعد أيديولوجي، ما دام يفترض أن المعايير الأوروبية ليست عالمية. ولكنه يحذر أيضا من خطر صوغ لغة خاصة لجمهور أقلية من المتخصصين في المسرح الذين يريدون الحفاظ على "ابتعاد" المسرح "الغريب". ففي المسرح المتعدد الثقافات تشترك الاختلافات في اللغة وفي التوقعات وفي أساليب الأداء وأعرافه لتتنشئ عملاً كلياً جديداً، حيث يشترك الجمهور عملياً في حل الشفرات، ودائماً ما يُحرّم من بلوغ الفهم الكامل، ودور المترجم هنا أن يشغل المساحة الفاصلة بين الثقافات وأن يعمل على تيسير صورة ما من صور الاتصال بين الأعراف المسرحية.

وقد تحدث باتريس پافيس عن "مفترق طرق" الثقافات، حيث تلتقى التقاليد المسرحية وتمتزج، وهذه صورة شعرية مفيدة، ما دامت توحى بعملية تبادل في التلاقى ما بين النظم الثقافية (پافيس، ١٩٩٢). ومما له دلالتة أن صورة "مفترق الطرق"، مثل صورة التيه، توحى بتعدد الإمكانات وترفض أى فكرة عن الانغلاق.

النتائج

سواء كنا داخل التيه أو وقفنا عند مفترق الطرق، فلنا أن نقدم تقييماً للحالة الراهنة ونتأمل سبل التقدم. أعتقد أولاً وأساساً أن علينا أن ننخل عن الخلط القديم الذى يقول بتعدد أدوار المترجم، فمن المحال أن يطمح المترجم إلى أداء كل شئ وحده. ومن الناحية المثالية يمكن أن يتعاون المترجم مع أعضاء الفريق الذين سيتولون تقديم النص التمثيلي على خشبة المسرح، فإذا استحال تحقيق هذا المثل

الأعلى، لم يكن من المتوقع أن يضع المترجم نصًا يفترض ملاءمته للإخراج، أو أن يحدس ما يمكن للممثلين أن يريدوا فعله بالترجمة عندما يبدوون العمل بيا.

حان وقت كف المترجمين عن تصيد المباني العميقة والنصوص الباطنة المشفرة، ولقد كان النص الباطن الحركي من المداخل المنهجية المهمة للكثير من الممثلين في الغرب، ولكنه من المهم لنا أن ندرك الرابطة الضمنية بينه وبين مسرح الواقعية النفسية. ولا نفع لهذا المفهوم في مسرح ما بعد الحداثية أو المسرح غير الأوروبي أو أى شكل من أشكال المسرح الذى لا يقوم على الواقعية النفسية، إذ ينتهى إلى لحظة زمنية محددة ومفهوم خاص للأداء، ولا يمكن تطبيقه من جانب واحد باعتباره استراتيجىة لمترجمى المسرح.

أضف إلى ذلك ضرورة الاعتراف بحقيقة مفادها أن طريقة التعبير الجسدى ليست عالمية وتتفاوت من ثقافة إلى ثقافة، فالحركة ولغة الجسد يختلف تمثيلهما وفيهيهما وإعادة تقديمهما فى السياقات المختلفة والأوقات المختلفة، وفقا لتفاوت الأعراف، وتفاوت الأطر التاريخية وتوقعات الجماهير المختلفة.

وأما ما يبقى من عمل المترجم فهو الاشتباك بصفة خاصة مع علامات النص، أى أن يشتبك مع الوحدات الدالة، مع إيقاعات الكلام، ولحظات التوقف ولحظات الصمت، والتحويلات فى النغمة أو فى الإطار الدلالى، ومشكلات أنساق النبر، أى باختصار مع الجوانب اللغوية وغير اللغوية للنص المكتوب والتى يمكن فك شفرتها وإعادة تشفيرها. وقد يجد بعض المترجمين فائدة فى قراءة ترجماتهم بصوت مرتفع، ولكن ذلك ليس أداءً مسرحيًا، وكثيراً ما يعمد مترجمو النثر والشعر إلى قراءة عملهم لأنفسهم بصوت عالٍ، باعتبار ذلك محاولة من محاولات الاستماع إلى نَفَق لغتهم. لكننا نحتاج أن نعود لتطويع المذهب التى اقترحه فيلتروسكى الخاص باعتبار النص الدرامى أدباً. وعلينا أن نفحص بالمزيد من الدقة ضروب التنوع فى الأنساق الدالة ما بين النصوص المصدرية والنصوص المستديفة، مثل

الدور الذى تلعبه أنساق النبر فى الإلقاء أو يلعبه الصمت، وعلينا أن ننظر نظرة أكثر شمولاً إلى طبيعة النص الحوارى، وهو الذى قد يقال، كما بينت رينا بن - شيار، إنه يشكل لغة فرعية متميزة فى ذاتها (بن - شيار، ١٩٩٤).

ومن حيث دراسات الترجمة نرى أن الترجمة المسرحية كانت دائماً من الأقارب الفقراء، ولقد حاولت أن أبين أن ذلك يرجع، فى جانب منه، إلى المهمة المستحيلة التى يكلف مترجم المسرح بالقيام بها، ولكنه من الصحيح أيضاً أننا لا نكاد نحيط بمعرفة تذكر (وهو أمر محزن) عن "النسب" الذى تتحدر منه الترجمة المسرحية، بالمقارنة بتاريخ الأنماط الأخرى للترجمة، وهذه حال لا بد من تصحيحها، وهكذا فإن على المتخصصين فى الترجمة أن يزدوا من تعاونهم الوثيق مع مؤرخى المسرح، وأمامنا إمكانات هائلة لإجراء المزيد من البحوث فى هذا المجال الذى يعانى من التجاهل.

الفصل السابع

التطويع الثقافى لبرتولت بريخت

أندريه ليفيفير

تختلف ترجمة أعمال الكتاب عندما تعتبر "شوامخ"، أى عندما يُعترف بأنها "رأس مال ثقافى"، عن ترجمتها فى غير تلك الحالة. والكتابُ يصبحون شوامخ وتصبح أعمالهم رأس مال ثقافى لا استأذا إلى مزايا تلك الأعمال فى ذاتها وحسب، بل أيضا بسبب إعادة كتابتها. والفصل الحالى يتناول ثلاثة أنماط مختلفة من إعادة كتابة مسرحية الأم شجاعة لبرتولت بريخت إلى الإنجليزية، وهى ترجماتها، والنقد المكتوب عنها، والإشارات الواردة إليها فى المراجع. وأرجو أن أبين أن الأنماط الثلاثة لإعادة الكتابة يمكن النظر إليها فى إطار عمليا المشترك، استكمالا لبعضها البعض، وتناقضا مع بعضها البعض، فى جيودها إما للتطويع الثقافى لبريخت ومحاولة اعتباره كاتباً معتمداً بالإنجليزية، إلى الحد الذى يمنحه مكاناً بين الكتاب البريطانيين والأمريكيين، ومن بينهم "كيلنج، وسوفت، وجاى، وأبتون سنكلير، وچاك لندن، وديكنز" (إسليين، ١٩٥٩)، وإما للحيلولة دون التطويع الثقافى والقول بأنه لا حاجة لمنحه ركناً فى مبنى الأدب الإنجليزى المعتمد على الإطلاق. وأرجو أن آتى بأمثلة توضيحية لمسألتين عامتين مهمتين، الأولى أن الأنماط الثلاثة لإعادة الكتابة المذكورة أنفاً ترتبط بعلاقة حيوية فيما بينها، والثانية، أن من يعيدون الكتابة، وهم الذى كثيراً ما يعمل كل منهم لغاية خاصة به،

ينهضون بأهم دور في التطويع الثقافي، وفي إضفاء "الاعتماد" على الكتاب الذين يثيرون اهتمامهم، أو يحاولون ذلك على الأقل.

ترُجمت مسرحية الأم شجاعة للكاتب الألماني بريخت إلى الإنجليزية ثلاث مرات، ترجمها أولاً هـ. ر. هيز عام ١٩٤١، ثم إريك بنتلي عام ١٩٦٧ ثم رالف مانهام في ١٩٧٢. ولنا أن نفترض مطمئنين أن بريخت كان كاتباً مجهولاً نسبياً في بريطانيا والولايات المتحدة عام ١٩٤١، حتى بعد أن كان قد أصبح كاتباً مشهوراً ومثيراً للخلاف في ألمانيا قبل عام ١٩٣٣. ولكن بلده الأصلي غذا أبعد ما يكون عن "اعتماده" بعد ذلك العام، بل إنه كان يحرق كتبه. وأما بريخت الذي ترجم عام ١٩٦٧ فهو بريخت الذي ظفر بذئوع صيت دولي يفوق صيت شبابه في عام ١٩٤١، ولم يكن بأقل أسباب ذلك قيام فرقته "برلينر انسامبل" [أي فرقة برلين الدائمة] بتقديم مسرحياته التي شاهدها كثير من أبناء المسرح في بريطانيا وأمريكا، إما في برلين أو في أثناء جولات الفرقة في البلدان الأوروبية والجزر البريطانية حيث حقق بريخت انطلاقه للشهرة بعد وفاته عندما قدمت فرقته في لندن مسرحية "صعود أرتورو وي، الذي تمكن مقاومته"، وعندها "بدأ النقاد البريطانيون يكتبون المديح لدقة العرض، وعاطفته المشبوبة، وطاقتها البهلوانية الجبارة، وامتياز العام" (اسلين، ١٩٦٩ ص ٨٣). وأخيراً نرى تقديم بريخت عام ١٩٧٢ باعتباره من الشوامخ، إذ نشرت ترجمة مانيام للأم شجاعة في المجلد الخامس من مجموعة مسرحيات برتولت بريخت، وهو المجلد الذي يتضمن أيضاً كتابات بريخت النظرية عن المسرح بصفة عامة، وعن الأم شجاعة بصفة خاصة، إلى جانب ترجمة تشارلز لوتون الخاصة لمسرحية حياة جاليليو. الترجمة التي اشترك فيها مانيام مع ويليت لمسرحية الأم شجاعة، وحياة جاليليو ومحاكمة لوكولوس.

وترجمة هيز تتضمن أخطاء فاحشة لا تغتفر في ترجمة أي نص. فعندما نقول الأم شجاعة بالألمانية ما معناه "لدينا هنا كتاب قُدّاس كامل، من مدينة ألتوتنج،

وهو مفيد إن كنت تريد تحليل الخيار" يقول هيز في ترجمته الإنجليزية "لدينا هنا دفتر حسابات الأستاذ من مدينة ألتوننج. وهو مفيد في اقتحام مدينة جوركن" (بريخت ٢٦/ هيز ٥). وهكذا تحول كتاب الصلوات إلى دفتر الأستاذ [في مسك الدفاتر]، ربما لأن كلمة جوركن الألمانية (Gurken) التى تعنى الخيار [وتقابلها فى الإنجليزية الحديثة gherkins التى تطلق على ثمار الصغير منها عندنا خصوصا المخلل] قد تحولت عند هيز إلى مدينة خيالية تحمل الاسم نفسه وتعرضت للاقتحام. وقد يرجع السبب فى ذلك إلى سوء فهم كلمة (schlagen) الألمانية التى تعنى، إلى جانب التخليل، "يضرب" بالألمانية. ولو كان فى النص حقاً ما يعنى "حصار جوركن" لكان ذلك الحصار آخر معاملة تسجل فى دفتر الأستاذ، ومن ثم لن يصلح- بوضوح- كتاب صلوات فى هذا السياق! ولن أورد قائمة بالأخطاء الفاحشة عند هيز، باستثناء الخطأ الذى يشترك فيه مع بنتلى. فى هذه الحالة تقول الأم شجاعة بالألمانية ما معناه "لم يتسامح الملك قط إزاء أية محاولات لمقاومة التحرر"، ولكن هيز يجعلها تقول "لو لم يكن ثم أحد يحتاج إلى الطعام، لما وجد الملك مصدر لهو ولعب" (بريخت ٥٨/ هيز ٢٥) وتقول فى ترجمة بنتلى "لو لم يكن أحد يريد أن يتحرر، لما تمتع الملك باللهو واللعب" (بريخت ٥٨/ بنتلى ٢٥).

لم يكن هيز يجيد الألمانية الإجابة اللازمة، وخصوصاً التمكن من الاستعمالات الدارجة والعناصر الخاصة باللهجات المحلية التى يستخدمها بريخت فى الأم شجاعة. وكانت معرفة بنتلى بالألمانية أفضل قطعاً، وإن كان يخطئ أحياناً أخطاءً عارضة. ولكن الإحاطة باللغة الألمانية فى الحالىن ليست بذات أهمية. فلم تنشر مسرحية الأم شجاعة عام ١٩٤١ على شكل كتاب، ولكنها نشرت فى المختارات من الأدب الطليعى التى كانت تحمل عنوان "اتجاهات جديدة"، وتصدر مرتين فى العام. ولما كانت المسرحية تجمع بين انطباع الطليعى ومعاداة النازية، فلم يكن من المحتمل أن تواجه عقبات كثيرة فى قبولها. وأما ترجمة الأم شجاعة

عام ١٩٦٧ فقد نشرت في كتاب، باعتبارها من الجيود التي يبذلها بنتلى لإدراج مسرحيات بريخت في قائمة المسرحيات التي تقدمها المسارح الأمريكية، وهى الجيود التي شكره الناس عنيها آنذاك: "يرجع فضل اعتراف الجمهور العريض بالكاتب بريخت في الولايات المتحدة، وإلى حد كبير، للناقد المسرحى إريك بنتلى الذى ترجم العديد من مسرحياته وكتب الكثير من الدراسات النقدية الرصينة التى تقدر الكاتب حق قدره" (كونيتس ص ١١٦ أ). ولم يكن يُسمح للتفاصيل بأن تقف عقبة في طريق تحقيق الغاية الكبرى، فى الحاليتين. ولكن هذه التفاصيل، فيما يتعلق بالأعمال الكاملة لبريخت التى ترجمها مانهايم وويليت، كانت تتفق مع الغاية الكبرى وتدعمها، وهى التى اختلفت كثيراً فى تلك الآونة، إذ إن طبع الأعمال المذكورة كان يقصد إلى إتاحة نصوص بريخت بكل ما تتميز به فى إطار الثقافة المستقبلية لها. كان هيز يحاول التقريب إلى أقصى حد ممكن بين الثقافة المستقبلية والنص الذى سوف تستقبله، حتى على المستوى اللغوى، وهو مستوى أساسى. وينطبق ذلك بصفة خاصة على بنتلى فعلى سبيل المثال يترجم بنتلى العبارة الألمانية "جبن فوق الخبز"، وهو المعنى الحرفى، إلى عبارة "جبن فوق شريحة خبز أسمر"، (بريخت ٣/ بنتلى ٢٣) وربما كان يفترض أن يتوقع الأمريكيون أن الألمان يأكلون الجبن مع ذلك الخبز الأسمر، ما دامت ألمانيا مصدر هذه العادة. وعلى غرار ذلك تتحول عبارة "فى فلاندرز الجميلة" إلى التعبير الأكثر شيوعاً آنذاك وهو "فى حقول فلاندرز" (بريخت ٢٢/ بنتلى ٥٢) بحيث يربط المترجم بين حرب السنوات الثلاثين بالحرب العالمية الأولى، وكذلك يفعل مع الكلمة الألمانية "كايزر" [امبراطور ألمانيا] إذ يستخدمها بصورتها الألمانية فى الترجمة كلياً.

ويبدو أن المعركة فى سبيل بريخت قد اندلعت أساساً فى الخمسينيات والنصف الأول من عقد الستينيات، وكانت "المعارك النقدية" قد بدأت تتركز فعلاً حول ثلاثة جوانب مهمة، وهى كما يقول ج. بوكانان-براون "ولاؤه للمذهب

الماركسى، وامتياز الفنى، وأهمية مبادئه الأساسية لرسم اتجاه جديد تمامًا فى المسرح الحديث" (كاسيل، المجلد ٢، ص ٢٠٨ ب). وسوف أتناول الجانبين الأخيرين أولاً، والجانب المذهبى بعد ذلك.

نستطيع إقامة حجة مقنعة على أن جانباً على الأقل من جمهور المسرح فى إنجلترا تقبل فن بريخت، قبل أن يتقبله جانب من ذلك الجمهور فى أمريكا. وأما الاستقبال الحار لفرقة "برلينر أنسامبل" من جانب قسم كبير من الجمهور البريطانى فى عام ١٩٥٦ فلنا أن ننظر إليه أيضاً فى إطار المناظرة الدائرة آنذاك حول ضرورة إنشاء مسرح قومى تدعمه الدولة فى إنجلترا أو عدم ضرورة ذلك. إذ إن معارضة إنشاء مسرح قومى "أصبح من الممكن أخيراً إخراس ألسنتها فعلياً بالإشارة إلى فرقة برلينر أنسامبل، التى يرأسها فنان عظيم، وتتكون من الممثلين والممثلات الشباب النشطاء المعارضين للمؤسسة الاجتماعية، بمذهبهم التجريبي الكامل، وأفكارهم الجديدة الفياضة، وهى الفرقة التى تقدم لها الدولة دعماً كاملاً" (إسلن، ١٩٦٩، ص ٧٥-٧٦).

ولما كان جانب من جوانب "هيئة العاملين" بالمسرح فى إنجلترا قد وجد فى بريخت وفى مسرحه ما يمكن أن يعود عليه بالنفع، فقد بسط رعايته على بريخت، وانطلق يناصر عمله ويدعو له، خصوصاً عندما "أصبح كينيث تاينان الناقد المسرحى لصحيفة الأوبزيرفر فى عام ١٩٥٤، وسرعان ما جعل اسم بريخت علامته التجارية ومحك قيمه" (إسلن ١٩٦٩، ص ٧٦). ونهض إريك بنتلى بدور مماثل فى أمريكا، ولكنه كان مضطراً إلى أن يسير بحذر فترة ما. كانت المختارات التى نشرها عام ١٩٥١ بعنوان المسرحية لا تتضمن أى عمل من أعمال بريخت، كما إنه يقول فى مقدمتها "إن النقاد الماركسيين يهتمون اهتماماً أكبر مما ينبغى بالمضمون أو الموضوع" (بنتلى ١٩٥٦، ص ٦) ومن ناحية أخرى، كان الجزء الثالث من سلسلة مختارات بنتلى بعنوان "من الرپررتوار الحديث"، يقول إنه "مُهْدَى" إلى ذكرى برتولت بريخت.

ومن الطريف أن الجانب الذي يجتذب أنصار بريخت إلى قضيته هو نفسه الجانب الذي يثير أشد العداء تجاهه بين الذين يريدون أن يعملوا ضد تطويعه ثقافيًا، وذلك الجانب، بطبيعة الحال، هو نظريته الشخصية إلى حد بعيد عما ينبغي أن يكون عليه المسرح، أي "مبادئه الأساسية" الكثيرة، التي لا تتوقف عن الدوران حول ثيمات متنوعة، تحاول أن تُعرّف و/أو تُشرح ما أصبح يُعرّف بمصطلح "المسرح الملحمي".

وقد وُضعت عدة استراتيجيات للتصدي لمشكلة "المبادئ الأساسية" عند بريخت:

- ١- من الممكن إدراك جودة المسرحيات نفسها وتقدير قيمتها، ورفض أقواله عن المسرح دون مناقشة، مثل القول بأن "نظرية التفرغ لا تزيد عن كونها هراء، إذ يدحضها الطابع المسرحي الصادق لجميع أعماله الفضلى" (جوتفريد، ١٩٦٩، ص ٢٣٩). وعلى نفس المنوال يقال إن بريخت "لا يأبه للحدث الدرامي أو الحكمة الدرامية" (كاسيل، ٢، ص ٢٠٨) كما يقال إن كل مشهد في مسرحياته "يذكرنا بحديث أو محاضرة لا بمسرحية" (كاسيل، المكان نفسه).
- ٢- من الممكن أن يعمد المرء إلى رفض مقولات بريخت عن المسرح لأسباب نفسية، أي باعتبارها نماذج لمحاولة لم تحقق نجاحًا كبيرًا في إضفاء العقلانية على عوامل غير عقلانية في جوهرها، وربما كانت قد دمرته لولا محاولته إضفاء تلك العقلانية، كقول كلورمان "لا أبه للنظرية، فانا مقتنع أن بريخت يكتب بهذا الأسلوب، لا انطلاقًا من حساب محتوم قائم على ما يعتقد بأنه يمثل الأهداف الصحيحة للعصر الثوري الحالي، بل انطلاقًا مما يمليه عليه طبعه" (١٩٧٤، ص ١٥٢). ومن الممكن التماهى في تطبيق هذه الاستراتيجية والقول

بأن طبع بريخت كان يتميز بالتناقض الشديد إلى الحد الذى جعله يأخذ بالنقيض التام لما يريد أن يقول حتى يستطيع أن يقوله، إذ يزعم إسبن أن بريخت "يستطيع أن يتخفى بقناع السخرية فيجارى النوازع "المثالية" بل الدينية التى لم تكن نفسه العقلانية اللامبالية تسمح له بالإقرار بها" (١٩٥٩، ص ١٠٤ ب).

٣- من الممكن أن يحاول المرء أن يثبت (ومن المهم أن ينجح فى محاولته أن يثبت) أن أقوال بريخت عن المسرح لا تتميز حقاً بالجدّة والثورية المفترضة، وذلك بأن يعيد المرء كتابتها فى إطار المفاهيم القديمة والتقليدية للمسرح، مثلما يفعل سكيلتون الذى يقول "إن هذه الأفكار تبدو أشد جدّة على الورق مما تبدو عليه فوق خشبة المسرح، فهى بصفة عامة مبادئ الكوميديا التى يطبقها بريخت على مسرحيات ذات مضمون جاد" (١٩٥١، ص ٥ ب). أو من الممكن أن تعترف بأن بريخت قد أنجز شيئاً ما، ولكن هذا الشيء لم يكن جديراً بإنجازه، مثلما يفعل إسرايس-چونز قائلاً: "لم ينجح أحد بالفعل فى تدمير المسرحية المحبوبة نجاح بريخت فى ذلك، فى شتى أرجاء أوروبا. ولكن إنجازه المذكور يتسم بجانب سلبي كبير، إذ إن مسرحياته. إن شننا الإيجاز، غير ممتعة" (١٩٦٣، ص ١٠٧ ب).

٤- وأخيراً نرى استراتيجية قد تكتنفها أكبر الأخطار، وإن كان من الممكن أيضاً أن تأتى بأعظم الثمار، فمن الممكن إقناع أهل المسرح والجمهور العريض أن المفاهيم القديمة للمسرح تستطيع فى الواقع استيعاب أقوال بريخت، وبأنه يوجد مكان يتسع لها فى أحد منازل المسرح الكثيرة، وبأن السماح بدخولها أحد تلك المنازل لن يؤدى إلى هدم المبنى كله، كما يقول بروكيت: "يفسر بعض النقاد مفهوم

التغريب قائلين إن على الجمهور أن يحافظ على الابتعاد العاطفى طول الوقت، ولكن بريخت يتلاعب بالبعد أو الانفصال الجمالى حتى يتيح للجمهور أن يشارك شعورياً فى المسرحية ثم إذا بالمؤلف قد هدم ذلك التجاوب حتى يستطيع الجمهور أن يصدر حكماً نقدياً على ما شعر به" (١٩٧١، ص ٢١٦)، وهذه مقولة بارعة حقاً، إذ تسمح لك أن تحتفظ بموقفك الأرسطى وبأن تدمره فى الوقت نفسه من وجهة نظر بريختية. وربما كان أقصى نجاح ممكن من خلال هذه الاتفاقية قد حققه إريك بنتلى، إذ يطلق على "المسرح الملحمى" اسماً جديداً أكثر منه إحياءً بالمصطلح التقنى ألا وهو "مسرح الواقعية السردية" ويواصل كلامه قائلاً إن هذا المسرح "يشارك مع المسرح العظيم فى الماضى السحيق فى خصائص تزيد عما يشارك فيه مع مسرح اليوم والأمس" (١٩٤٦، ص ١٠٠ ب) وهو ما يعنى أن مفهوم المسرح الذى يناصره من ينتقصون من قدر بريخت ليس فى حقيقته إلا انحرافاً، فى حين أن بريخت يعود إلى معايير المسرح التقليدى.

وتعود الاستراتيجيات الأربع إلى الظهور فى نقد الأم شجاعة وتفسيراتها، كمسرحية تختلف عن بريخت كاتبها. والمثال على الاستراتيجية الأولى النقد الذى نشرته مجلة قارائتى لعرض المسرحية عام ١٩٦٣ فى بروداوى، بنيويورك، إذ يقول "إنها مسرحية ساذجة الواضح تقوم على البرود العاطفى، وتذكر ما بها من الرتابة والملل" (مقتطف فى شيبس ١٩٧٧، ص ٢٦٥) ومن الممكن أن نقول، على مستوى أدق عملياً، إن المسرحية لم تنجح وحسب لأن صورة الحرب التى يرسمها بريخت فيها تختلف عن صورة الحرب فى عيني ذلك الناقد، مثلما يفعل كوريجان قائلاً "الحرب تكسبنا المال فعلاً، وهو ما نحبه، والحرب تخلق الشجاعة فعلاً، ونحن نعجب بها، والحرب تدعم فعلاً

مؤسسات المجتمع الثابتة، ونحن نريد الحفاظ عليها، والحرب تعزز إحساسنا بالحب والأخوة، وهو ما نعلى من قيمته" (١٩٧٣، ١٢٠ أ).

وتظهر الاستراتيجية الثانية فى موسوعة فونك وواجنول للأدب العالمى، ومن الميم أن نشير إلى أن الكلام هنا لا يقوله كلورمان، بل إن ما يلى يمثل قيام مارتن سيمور - سميث بإعادة صياغة للاستراتيجية: "إن مخيلته وحبه الخاص للحياة قد خلقا عملاً يتجاوز أية قضية... إذ لم يستطع أن يسلب الأم شجاعة إنسانيتها، بل إن النقاد الماركسيين ذوى المذاهب الجامدة أيضاً أقروا بطابعها الإنسانى" (ص ٦٤٢).

ويحاول جون ووليت تطبيق الاستراتيجية الثالثة فى وقت مبكر، أى فى عام ١٩٤٩، فى نقده لعرض الأم شجاعة فى برلين، وهو ما أعيد نشره عام ١٩٨٤، قائلاً: "ربما كانت المسرحية تثير الاكتئاب، وربما كانت مرهقة، ولكنها ليست رخيصة على الإطلاق، وأسوأ ما يمكن أن توصف به أنها تشبه كتاباً ضخماً مملأً لا يريد أحد أن يقرأه، لكن كل من يقرأه يشعر بالرضى عنه. ومثل هذه المسرحية لا يصُحبها المؤلف فىك دون جهد منك، ولكن الجهد جدير بأن تبذله" (ووليت، ١٩٨٤، ص ٣ ب).

وأخيراً يصوغ بروشتاين الاستراتيجية الرابعة على النحو التالى "ومع ذلك، فلا بد أن ندرك أن بريخت يدرك فعلاً نواياه الواعية إزاء الشخصية، وأن المأساة التى خلقها عامداً تتعايش مع مسرحية الأخلاق التى وضع تصميمها" (بروشتاين، ١٩٦٤ ص ١٢ أ).

وفى إطار الترجمات الثلاث التى نناقشها هنا، تقع ترجمة مانهايم بسين الاستراتيجية الثالثة والرابعة. وأما هيز وبنطلى فيدخلان فى الاستراتيجيةيتين الثانية والثالثة ويخرجان منيما عدة مرات. والمشكلة الرئيسية بطبيعة الحال تطويع

ما يتسم به بريخت من ألفاظ مباشرة وأساليب العرض المسرحي الجديدة كل الجدة حتى تلائم مفهوم المسرح الذي ترمز برودواي له. ويصوغ الفكرة الآن پرايس-جونز صياغة النقش البديع قائلاً "لما كانت [مسرحيات بريخت] تتاهض البورجوازية والاحترام فإنها ترمى إلى أن تمثل تهديداً لجمهور المسرح لا حافظاً له" (١٠٧ ب/ ١٠٨ أ). بل إن ولييت نفسه الذي يناصر بريخت كتب فى عام ١٩٤٩ يقول: "لن يستطيع جمهور مسرحى أن يتقبلها [أى مسرحيات بريخت] إذ أحاطها بأطراف نبات الصبار الشائك الصغير الحقيقى الغربى المتمثل فى بدعه الخاصة" (ص ٤ أ). والمقصود بالتجميؤر هنا التجميؤر الأمريكى. ولنمرء أن يعكس بسهولة وضع هذه المقولة فيعتبر أن مفهوم مسرح برودواي نفسه نوع آخر من "البذع". ومما له دلالتة أن ولييت كان فى بداية عمله يقبل بأسلوبه الواقعى اعتبار مسرح برودواي معياراً له، على الرغم من استعداده لقبول بريخت بالصورة التى وضعها بريخت نفسه.

ويصف "هيربرت بلاو" مقاومة برودواي لبريخت، أو بالأحرى مقاومة مفهوم برودواي المسرحى لبريخت، بأسلوب يكشف عن الكثير فى ما يرويه عن تعامل فرقة مسرحية أمريكية فى الواقع مع إخراج الأم شجاعة. وهو يبدأ حديثه بوصف مقاومة الجمهور لبريخت على النحو التالى: "لم ندفع أحداً من قبل إلى ترك المسرح مثلما فعلنا أحياناً بهذه المسرحية" (بلاو ١٩٦٤، ص ٧ أ) وبعد ذلك يشرح كيف حاول الممثلون أن يتغلبوا على رد فعل مماثل، قائلاً إن الممثلين شعروا، بعد الانتهاء من قراءة المسرحية كاملة أول مرة، "بالغربة؛ كما أحسوا أيضاً بالملل. فلم يكن بالمسرحية نبض حى، باستثناء مشهد واحد يثير التعاطف حقاً وهو الذى تقوم فيه كاثرين، الابنة الخرساء، بدق الطبل على سطح المنزل" (ص ٧ أ). واستخدام مصطلح "الغربة" فى هذا السياق يذكرنا تذكيراً قوياً بالاستراتيجية الثالثة التى حددناها آنفاً. وقد يصف المصطلح بالدقة الكافية ما شعر به الممثلون،

ولكنه لا علاقة له على الإطلاق باستخدام بريخت لمصطلح التّغريب. ومع ذلك فالممثلون لا يعترضون، ولا يزالون ملتزمين بمستوى الاستراتيجية الثالثة، إذ يقول بلاو 'إن اكتشاف هذه المسرحية قد تسبب في الحرج لنا، إذ كان معياراً لنقائصنا الخاصة وجوانب تعصبنا الثقافي' (ص ٧ ب)، خصوصاً عندما يكتشف الممثلون أن أسلوب إخراج بريخت للمسرحية، على الرغم من اختلافه الشديد عما اعتادوه، ينجح فعلاً في الواقع، "ما أكبر الصدمة التي أصابتنا في أول بروفة لنا بالملابس، وإن كان يجب علينا أن نعرف أن ملابسنا المسرحية كانت تشبه الملابس المسرحية (ونم يكن بد من ذلك)" (٨ ب). ونجد أخيراً أن إخراج المسرحية يجعل كثيراً من الممثلين ينتقلون من مستوى الاستراتيجية الثالثة إلى مستوى الرابعة، وبعضهم لا يزال "يفضل الجزء الأخير من المسرحية؛ إذ لا يزال معظمنا يميل إلى قصر الطابع الدرامي على الإيقاع السريع وكل ما يتسم بالعنف" (ص ٩ أ). ولكن الذين انتقلوا من المستوى الثالث إلى المستوى الرابع يدركون أن "الدراما توجد في الأطراف الهادئة للتاريخ بقدر وجودها في المنتصف المتسم بالإنارة" (ص ٩ أ)، حتى ولو كان من حقنا أن نتساءل إن كان بريخت يريد لمسرحيته أن تؤدي إلى هذا الإدراك.

كان هيز وبنثلي يريدان جعل بريخت ملائماً لبرودواي، فحاولا أن "يشرحاً" لجمهورهما أو قرائنهما المعنى الذي كان بريخت يريد من جمهوره وقرائنه أن يصلوا إليه بأنفسهم. إذ يكتب بريخت إرشاداً مسرحياً يقول "تثب كاترين الخرساء من العربة وتصدر أصواتاً مزمجرة" ولكن هيز يقول "تصدر الخرساء كاترين صيحات متحشجة لأنها تلاحظ الاختطاف" (بريخت ٣٧/ هيز ١٢ [والتأكيد من عندي]). ونقول الأم شجاعة لكاترين "أنت نفسك صليب، وعندك قلب طيب" وهيز يترجم هذه الكلمات على النحو التالي: "أنت نفسك صليب، وما العون الذي تقدمينه لي؟ وعلى أية حال فلديك قلب طيب" (بريخت ٣٤/ هيز ١١) ويترجمها مانهايم

هكذا "أنت تصليب نفسك لأنك ذات قلب طيب" (بريخت ٣٤/ منهايم ١٤٢). والكلمات بالبنط الأسود ليست فى النص الألمانى.

ويحاول بنتلى أن يحل مشكلة زيادة شفافية بريخت بالمبالغة فى استخدام الكلمات المركبة والمطبوعة بالخط المائل، إذ تتحول عبارة مثل "من أنت؟" عنده إلى "من تظنين من تكونين؟" (بريخت ٢٤/ بنتلى ٤). وعبارة "ولكن ليس لدينا أى طعام أيضاً" تصبح عنده "والأمر لا يختلف كثيراً، فليس عندنا أيضاً أى طعام" (بريخت ٣٩/ بنتلى ١٣) وأخيراً نجد أن عبارة "سوف يقصف القائد رقبته إن لم يكن على المائدة شئ" يترجمها بنتلى بالكلمات التالية "أعرف مشكلتك: إن لم تجدى طعاماً على وجه السرعة، فسوف يقصف الرئيس رأسك السمين" (بريخت ٤٠/ بنتلى ١٤).

وببذل هيز وبنتلى أيضاً قصارى جهدهما لإدماج الأغاني إدماجاً كاملاً فى المسرحية، حتى تقترب من شكل المسرحية الموسيقية، على الرغم من أن بريخت يستخدم الأغاني باعتبارها الأداة الأساسية لإيجاد تأثير الاغتراب "أى الحيلولة دون تعاطف الجمهور مع ما يجرى على المسرح]. ومن الطريف فى هذا الصدد أن نشير إلى ما حدث للأغاني فى العرض الوحيد لمسرحية الأم شجاعة على مسارح برودواى، إذ يقول كلورمان:

يتضمن النص الأصيل تسع أغنيات، وفى ظنى أن الكثير منها قد حذف، وربما يكون السبب أنها لو بقيت جميعاً فى النص ل زاد الوقت المستغرق فى غنائها وأدائها على أربع وعشرين دقيقة، ولأقدمت نقابة الموسيقيين على اعتبار العرض مسرحية موسيقية. ويقتضى هذا التصنيف، طبقاً للوائح، استخدام أربعة وعشرين موسيقياً، وتحمل تكاليف باهظة.

(١٩٦٦، ص ٦٢).

ويضيف بنتلى "سطورا انتقالية" بين النص المنطوق والأغنية، فى حالة "أغنية المرأة والجندى" حتى يضيف على الأغنية مزيدا من مذاق المسرحية الموسيقية، والإضافة هى: "تأتى بائعة الأسماك إلى هذا الجندى الشاب/ وتقول البائعة الهرمة ما يأتى" (بريخت ٤٥/ بنتلى ١٨).

ويمكن أن نلاحظ تأثير المسرحية الموسيقية أيضا فى الميل إلى استعمال الكلمات الغامضة ذات المعانى التجريدية، والصيغ الثابتة فى ترجمة الأغاني، على عكس ترجمة النص المنطوق. أضف إلى هذا أن ضرورة القافية تجعل المترجم يلجأ إلى الحشو الزائد عن اللزوم، حيث يكون النص الأصلي صادما مجسد المعانى، فالنص الأصلي يقول بالألمانية ما معناه "أيها القائد، لن يزحف رجالك لملاقاة الموت إلا بتناول السجق. فدع السيدة شجاعة تشفى أولاد جراحيم وآلامهم الجسدية والنفسية بالنبيذ"، ولكن هيز يترجمها على النحو التالى:

"لقد خَلَّتْ هَذِي الْبِلَادُ كُلُّهَا مِنَ اللَّحُومِ/ قَدْ اسْتَهْرَثُمُو وَلَكِنْ
لَا نَرَى الْخُبْزَ الْعَمِيمَ/ وَهَكَذَا أَجِيءُ بِاللَّذِيذِ مِنْ خَيْرِ الطُّعُومِ/ وَبِالْنَّبِيذِ
حَتَّى تَشْرَبُوا وَتَنْزِعُوا الْخَوْفَ الْمَقِيمَ"

(بريخت ٢٥/ هيز ٤).

كما يحرص بنتلى على زيادة اتفاق نصوص الأغاني مع أسلوب المسرحية الموسيقية ونطاقها الشعرى. وهكذا فإن السطور الموجزة التى تمثل الختام فى بريخت وهى:

وَفِي صَبَاحِ يَوْمٍ أَغْبَرَ الْأَدِيمَ
كَانَ ابْتِدَاءُ حُزْنِ الْأَلِيمِ

فاصْطَفَ فِي الْمَيْدَانِ أَفْرَادَ السَّرِيَّةِ
وَبَعْدَهَا دَقُّوا الطُّبُولَ وَفَقَّ الْعَادَةَ الْمُرْعِيَّةَ
وَعِنْدَهَا سَارَ الْعَدُوُّ تَارِكًا دِيَارَنَا
وَوَسْطَهُمْ يَسِيرُ مَحْبُوبِي أَنَا (*)

يحشوها بنتلى بسلسلة من التعبيرات ذات القوالب النمطية فتصبح:

قَدْ يَصْمُدُ الْحُبُّ الرَّهِيْفُ فِي الرَّبِيعِ
لَاخِرِ الصَّيْفِ الْبَدِيعِ
لَكُنَّمَا الْحَرِيفُ قَادِمٌ عَلَى عَجَلٍ
وَبَعْدَهُ يَدْمُرُ الشِّتَاءُ أَهْلَدَابَ الْأَمَلِ
إِذْ حَلَّ دَيْسَمْبَرُ. وَهَكَذَا اصْطَفَى الرَّجَالُ
إِزَاءَ أَشْجَارِ اخْتِبَانِنَا بِمَهْجَعِ الظَّلَالِ
وَأَسْرَعُوا إِلَى الْخُرُوجِ عِنْدَهَا
وَلَمْ يَعُودُوا قَطُّ بَعْدَهَا.

(بريخت ٥٥ / بنتلى ٢٣)

لم يُنَقِّ بنتلى على شيء يُذكر من نص بريخت، والإشارة إلى فصول العام والذكرى الحزينة، وهى التى تقتضيها مسارح برودواى فى حالات كثيرة، تشهد قطعاً على ما فعل. ويسيطر النطاق اللغوى للمسرحية الموسيقية سيطرة كاملة

(*) اعتمدت هنا على الترجمة المنشورة الدقيقة التى يوردها ليفيفير للنص الألمانى، واقتصرت فى إعادة الصوغ على الوزن والقافية (المترجم).

عندما يترجم بنتلى الكلمات التالية، إذ يقول النص الألماني "يا من تُدعى شنابس، يا مضيقي، أسرع! / فالفاريس على ظُهر جواده لا وقت عنده/ فعليه أن يحارب في سبيل إمبراطوره"، وبتلى يترجمها على النحو التالي: "يا من تدعى شنابس، يا مضيقي، أسرع وتعجل! / فالجندي ليس لديه وقت يضيعه/ ولا بد أن يطلق النار، النار، النار/ مجتثاً أعداء قيصره" (بريخت ١٠١، بنتلى ٤٩). والسطور الأخرى التي تمثل القرار في كل أغنية يترجمها بنتلى بانتظام شديد، [وفق تقاليد المسرحية الموسيقية] إذ تتحول الكلمات التالية في النص الألماني "لا بد من رحيله إلى مورافيا" إلى ما يلي عند بنتلى: "لا بد أن يبدى الكراهية، الكراهية، الكراهية/ لا ينبغي أن يطول انتظار قيصره" وأما العبارة الموجزة "لا بد أن يموت في سبيل إمبراطوره" فتصبح "لا بد أن يموت أن يموت أن يموت/ من أجل تمجيد قيصره" (بريخت ١٠١ / بنتلى ٥٠).

وأقل ما يمكن قوله من باب الرأفة ما يلي: لا بد أن بنتلى كان يعتقد أن هذه الطريقة في الترجمة سوف تيسر التطويع الثقافي لبريخت خيراً من الترجمة الحرفية. ومع ذلك، فإن ترجمة بنتلى تيسر أيضاً تصور اعتراض الممثلين الأمريكيين، في المتوسط، وعدم لومهم على اعتراضهم.

ويتسم بناء مسرحية بريخت بالوقائع المنفصلة الموجزة، وبالإشارات المسرحية التي تقصد إلى الإلماح إلى حد ما بأسلوب تمثيل الممثلين، وهذان معلمان من معالم المسرح التي لا تحقق نجاحاً كبيراً في المسارح التي تهيمن عليها المسرحية المحبوكية. وهكذا يعيد هيز تقسيم نص بريخت إلى فصول ومشاهد. ويحتفظ بنتلى بالمشاهد عند بريخت، مانحاً كلاً منها عنواناً، وهو السطر الأول من نص بريخت. وكل منهما يحول إرشاداً مسرحياً موجزاً مثل "عندما يأتي الطباخ، يخلق في أشياءه، مشوش الذهن" إلى كلام أدق وأقرب إلى أفهام جيل كامل من الممثلين درج على أسلوب ستانيسلافسكي في الإخراج، أو على الشكل الأمريكي

لذلك الأسلوب على الأقل، فالإرشاد السابق يتحول إلى ما يلي "ثم يعود الطباخ ولا يزال يأكل. ويحلق في دهشة في أشيائه" (بريخت ١٩٢/ هيز ٧٢/ بنتلي ٧٢). بل إن مانهايم نفسه لا يبدى الثقة في كل حالة بأن نص بريخت يكفي في ذاته، فعندما تموت كاترين تقول الأم شجاعة "ربما كانت نائمة". ولكن الترجمة تقول "ربما استطعت أن أجعلها تنام" ثم تغنى الأم شجاعة أغنية النوم التي تغنيها أيضا في بريخت، وتضيف قائلة "لقد نامت الآن" (بريخت ١٥٣/ مانهايم ٢٠٩). والإضافة غير موجودة في الأصل. وبالمثل، فعندما تقرر الأم شجاعة ألا تشكو، رغم كل شيء، إلى القائد، بل أن تنهض وتخرج وحسب، مختمة المشهد، يضيف بنتلي إرشادا مسرحيا من عنده يقول "يتطلع الكاتب العمومي إليها وهي خارجة، ويهز رأسه" (بريخت ٩٠/ بنتلي ٤٤).

ويمثل حوار بريخت مشكلة أخرى، إذ لابد أن "يتدفق" بسلاسة حتى يتفق مع مفهوم المسرح السائد في بريطانيا وأمريكا. وأوضح استراتيجية لتحقيق ذلك إعادة توزيع السطور على الممثلين. فمن الواضح أنه لا ينبغي السماح للممثلين بالوقوف صامتين فترة أطول مما ينبغي. ومن ثم فعندما تقول إيفيت، المومس، في الأصل الألماني "إذن نستطيع أن نخرج وننظر. أحب أن أخرج وأبحث عن الأشياء، أحب أن أتمشى معك يا پولدي، أليس ذلك لطيفا؟ حتى لو استغرقنا أسبوعين"، تتحول الفقرة نفسها عند بنتلي إلى "إيفيت: نعم! لنا بالتأكيد أن نبحث عن شيء. أحب المشي والنظر. أحب أن أتمشى معك يا پولدي... الكولونيل: حقاً؟ فعلاً؟ إيفيت: إنه أمر لطيف. وأستطيع أن أقضى فيه أسبوعين! الكولونيل: حقاً؟ تعين ذلك؟" (بريخت ٧٦/ بنتلي ٣٦).

وعلى غرار ذلك تضاف في الترجمة بعض المشاعر إن كان النص الأصلي يفتقر بوضوح إليها، على الأقل في نظر بنتلي. فعندما تدين إيفيت الطباخ قائلة "إنه أسوأ رجل جرى على الساحل الفلمنكي كله. كانت لديه امرأة في كل أصبع.

ودمرهن جميعاً" تتحول كلماتها عند بنتلى إلى "إنه فاسد. لن تجد أسوأ منه فى الساحل الفئمنكى كله. لقد أوقع فى المشاكل عدداً من الفتيات يزيد عن... (مركزاً على الطباخ) الكلب الحقيقى! صائد العاهرات اللعين! المغوى قلباً وقالباً!" (بريخت ١٢٥/ بنتلى ٦٣). وبنتلى يضيف الإرشاد المسرحى وما بعده إلى النص الأصيل.

وتتعلق "المعركة الحساسة" الأخرى التى دارت حول بريخت "بولائه للمذهب الماركسى" إذ يقول النقاد لقرائهم إن بريخت يكتب بهذه الطريقة "لا من أجل التجديد وحسب" (كتابات القرن العشرين ١٩٧١ ص ٨٨) ولكنه كان يحاول إخضاع جماهيره "مباشرة لرسالة ماركسية" (المرجع نفسه ص ٨٩).

وهنا تُستخدم أيضاً استراتيجيات متنوعة. فالنقاد الذين لا يريدون التطويع الثقافى لبريخت يزعمون أن الاهتمام الذى يحظى به لا علاقة له بما يكتبه، ولكن "جانباً كبيراً من صيته اليوم ينبع من قضية لا علاقة لها بالمسرح" (برايس جونز، ١٩٦٣: TLC، ١، ١٠٨ أ). وأما النقاد الذين يريدون تطويع بريخت ثقافياً فيحتاجون إلى التهوين من نزعتة الماركسية فى جو الحرب الباردة.

وكما هو متوقع، كانت إحدى الاستراتيجيات المفضلة فى هذا الصدد تتمثل فى النبذ على أساس سيكلوجى، وهو الذى يسمح للنقاد أساساً بأن يقول إن بريخت لم يكن يعرف حقاً ما يفعله، وهكذا فإن على جماهير المسرح وجماهير القراء أن تركز على مسرحياته، لا على أيديولوجيته، مثل جاسنر الذى يقول "إن طابعه الفريد باعتباره فناناً لا يكمن فى المضمون أو المذهب السياسى... بل فى الأسلوب الذى ترجم به اتجاهها معيناً فى الدراما، وأسلوب الإخراج، والنظرية الدرامية" (١٩٥٤، ص ١٠١ ب). وأقصى ما يمكن أن يقال عن ماركسية بريخت، فى حدود هذه الاستراتيجية، نجده فى عبارة شاردة من لون ما مثل "لقد جعلته ماركسيته ينطلق انطلاقات بلهاء فى دروب اقتصادية ساذجة" (أودونيل، ١٩٦٩).

ومن الممكن أيضا أن نَعترف بأن بريخت كاتب عظيم وإن أبدينا الأسف لكونه ماركسيًا، ولم نتجاهل تلك الحقيقة. وفي سبيل هذه الغاية وُضعت ضروب متنوعة من استراتيجيات النذب المذكورة. إذ يتصور المرء أن الماركسية لم تأت بالسعادة إلى بريخت، في نهاية المطاف: "الأيديولوجية الشيوعية تساعده على تجسيد أحاسيسه وإضفاء العقلانية على فنه. وهي تشجعه على إيجاد سبب خارجي لنوازع القسوة والطمع والشهوة التي يجدها في الحياة، ولكنها جميعًا لا تعادل في الحقيقة القلق الميتافيزيقي عند بريخت" (بروشتاين، ١٩٩٠، ص ١١١ ب). ولا غرو إذن أن يقال لنا في اللحظة نفسها إن "ما يريده بريخت حقًا هو النيرثانا [التنوير] البوذي" (بروشتاين، ١٩٩٠، ص ١١٢ أ). وعلى غرار ذلك يقدم إلينا ناقد آخر لمحة عن "بريخت الحقيقي خلف واجهة الدعم البهيج للنظام الحاكم في ألمانيا الشرقية؛ إذ إنه رجل ذو أشجان، انقشعت أوهامه، فبات يحلم بأرض طفولته في أوجسبرج" (إسلن، ١٩٥٩، ص ١١٩ أ).

ونقول صورة أخرى من صور هذه الاستراتيجية إن بريخت عوقب عقابًا شديدًا، حقًا، على ما فعله، إذ تزعم هنا أرنت أنه فقد "موهبة الإبداع الربانية" (ص ١١٤ أ) "بعد أن استقر به المقام في برلين الشرقية، حيث كان يستطيع أن يرى، في كل يوم، معنى أن يعيش الناس في ظل نظام حكم شيوعي" (ص ١١٥ أ). ولهذه الاستراتيجية مزية إضافية، ألا وهي افتراض التفوق المضمّن للغرب، ما دام الغرب هو القادر، على أية حال، على الصّفح عن بريخت، إذ يقول بوليتسر "كان الغرب الحر المكان الذي يرحب بهذا الكاتب، حتى هذه اللحظة، ويناقشه ويتعلم منه ويعرض مسرحياته. ومن المفارقات أن بقاء بريخت قد يعتمد على بقاء الغرب، وهو البقاء الذي كان بريخت قد حاول جاهذاً، بكل المعايير العادية أن يمنعه" (١٩٨٢، ص ٣٢ ب).

وأما المفارقة الدرامية الكبرى، بطبيعة الحال، فهي أن منشئ المسرح الملحمي يمكن أن يتحول هو نفسه إلى بطل تراجمي، يعميه خطؤه التراجمي، ويمنعه من إدراك أنه "حقق أعظم نجاح له مع الجماهير غير الشيوعية التي كانت (في رأي بريخت) قد أساءت فهم "الرسالة" الثورية الاجتماعية في مسرحياته أو لم تتركها". وأيضاً من إدراك أن "الضرر الذي أحدثته [الماركسية] بعمله ضرر واضح كل الوضوح" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ٧٧ ب). وفي أقصى تجسيد لهذه الاستراتيجية نجدها تحول بريخت إلى بطل مسرحي مثل فاوست، يبيع روحه للماركسية؛ لأنه حصل في جمهورية ألمانيا الديمقراطية "على ما كان من المحال أن يحصل عليه في الغرب، ألا وهو مسرحه الذي تدعمه الدولة دعمًا سخياً" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ٧٨ أ).

وتتمثل استراتيجية أخرى في الإعجاب الحاسد، إذ يقول جرينبرج إن "بريخت يمكن اعتباره الكاتب الوحيد الذي انتزع من الستالينية أي شيء يُعدُّ أو يشبه الفن العظيم الأصيل" (١٩٦١، ٩٨ أ). وعلى غرار ذلك يقول كوريغان إنه إذا كان بريخت ماركسياً، فإنه قد احتفظ بنزاهته كفنان على الأقل، " فلم يركع قط تبجيلاً للشيوعية، ولم يسمح في حياته بأن يعتبر مسرحه مزاراً مقدساً" (١٩٧٣، ١٢٠ ب).

والاستراتيجية الأخيرة تتمثل في التظاهر بأن بريخت ليس ماركسياً في الحقيقة، ولكن بصورة سطحية فقط، والقول بأن التزامه الحقيقي يتجاوز أية قضية سياسية مباشرة، إذ يقول بنتلي: "يوجد بريخت الحق تحت المستوى السياسي... فهو شاعر الديمقراطية بمعناها الأعمق من المعنى الذي يُطبق على مناصري قضايا محددة" (١٩٥٣، ٩٨ أ). ويواصل كوريغان هذه النغمة نفسها متسائلاً كيف يمكن لبريخت أن يكون ماركسياً حقاً ما دامت "النظرة الحدائية" "للاعقلانية" تتناقض تنافضاً كاملاً مع الفكر الماركسي؟" (١٩٧٣، ١٢٠ ب).

وينبغي ألا ندهش إذن لخلو ترجمتى هيز وبنتلئ من أى شئ تُسْتَمُّ فيه الماركسية أو أى شئ يوحى ولو من بُعد "بالصراع الطبقي"، إذ إن هيز يخفف بانتظام من قوة المذهب السلمى الشديدة، فيحذف أحاديث كاملة، مثل الحديث التالي بسخريته المريرة: "ليست الحرب يسيرة فى البداية، مثل جميع الأشياء الطيبة، ولكنها ما إن تبدأ حتى يصعب التخلص منها، فالناس تخشى السلم، مثل لاعبى النرد الذين لا يريدون التوقف، لأن عليهم أن يدفعوا المال إن توقفوا. ولكنهم يخافون الحرب فى البداية، فهى جديدة عليهم".

كما يضعف هيز من الرابطة الواضحة بين الحرب والتجارة فى شخص الأم شجاعة، بأن يحذف بعض الكلمات التى يضعها بريخت على لسانها، مثل قولها "علينا الآن أن نواصل المسير، فالحرب لا تتدلع كل يوم. ويجب على أن أسرع". ويهون بنتلئ أيضا من شأن المذهب السلمى، فالحديث الذى يقول بالألمانية "تستطيع أن ترى أن الحرب لم تستمر هنا فترة طويلة. دعنى أسألك إذن من أين أتيت بشركك الأخلاقية؟ السلم حال مهترئة، ولا بد من الحرب لإقرار النظام. فالبشر يصبحون جامحين جائحين فى ظل السلم" يتحول عنده إلى عبارة واحدة وحسب، وهى "ما يحتاجون إليه هنا هو حرب ضروس" (بريخت ٢٢/ بنتلئ ٣). وأضيف إلى ذلك أن بعض الألفاظ والعبارات المرتبطة بالحرب تضعها الترجمة فى نطاق دلالى أنبل، فالجمللة التى تقول "سيخرج كلانا إلى ذلك الميدان حتى نسوى هذه المسألة وسط الرجال" تصبح "سيخرج كلانا الآن حتى نسوى هذه المسألة فى ميدان الشرف" (بريخت ٣٠/ بنتلئ ٨)، وعبارة "بالحراب والمدافع" تصبح "بالنار والسيف" (بريخت ١٤٥/ بنتلئ ٧٦). وأما مانهايم الذى ترجم بريخت بعد هذين، وفى مناخ أكثر تعاطفاً مع بريخت، فيتخذ المدخل المضاد ويزيد من إبراز المذهب السلمى والتصريح به، فيتترجم الجمللة التى تقول "ما أكثر الذين كانوا يريدون الكثير الذى لم يكن متاحاً لعدد كبير" بما يلى "يتصور بعض الناس أنهم يريدون أن يحتلوا الحرب دون ضرر/ تاركين الخطر للشجعان" (بريخت ١١٣/ مانهايم ١٨٥).

وأخيرًا نرى أن الأحكام التي أصدرها بعض النقاد على بريخت فى نحو عام ١٩٧٢، يمكن معادلتها باستراتيجية واحدة أو أكثر من الاستراتيجيات المذكورة آنفًا. فبعضهم يسلك الطريق الرئيسى، أى الذى يتجاوز الماركسية، فيقول "ما الذى يقوله بريخت فى آخر الأمر؟... واصل سعيك على الدوام، ولا تسمح لنفسك بالجمود فى أية مرحلة، واجعل هدفك التمتع السلمى بأطايب الحياة" (كلورمان، ١٩٧٤، ص ١١٦ أ). ويلعن آخرون بريخت بسبب ماركسيته، إذ يقول شيشنى "كان بريخت منحازًا إلى صف من يريدون سجن البشرية، متظاهراً بأنه معلم للناس ومحرر لهم" (١٩٦٩، TCLC ٦، ص ٣٣ ب). كما يفصل آخرون بين الفنان وبين الماركسى، قائلين إن مسرحيات بريخت "رائعة بسبب ثراء تنوعها، ونبرة هجائها اللاذع، وميلها إلى الكوميديا فى أحيان كثيرة، وأسلوبها فى تحقيق الغرض الأولى والعريق للدراما، ألا وهو التسرية" (دراما العالم الحديث ص ١٠٦ ب). وأقول أخيرًا إن بيننا آخرين يفضلون عدم الالتزام بشيء، قائلين وحسب إن بريخت "ابن رئيسى من أبناء أوروبا فى القرن العشرين" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ١٧٧)، ولا يقطعون إلا فى أنه قدم "للمسرح الأوروبى بصفة عامة جرعة تقوية كان فى مسيس الحاجة إليها" (كاسيل، ١٩٧٣، ص ٧٨ ب).

أرجو أن أكون قد بينتُ كيف أن الترجمة والنقد والمراجع تستطيع معًا أن تخلق صورة لكاتب من الكتاب ولعمل من الأعمال الأدبية، ولقد حاولت تحديد الغاية من وراء بناء بعض هذه الصور. وسوف يكتسب ما فعلته مزيدًا من الأهمية إذا أدركنا أن الصور المذكورة لبريخت تُعتبر بريخت الحقيقى فى أعين الكثير من أفراد جمهور المسرح وجمهور القراء الذين لا يستطيعون فهم الألمانية أو قراءتها، إذ ليست لديهم إلا هذه الصورة، ولا يقتصر ذلك على بريخت وحده، وهو ما يزيد من تيرير حفزنا على تحليل طرائق بناء هذه الصور وغيرها.

الفصل الثامن

التوجه للترجمة في الدراسات الثقافية

سوزان باسنيت

في عام ١٩٩٠ شاركني أندريه ليفيفير تحرير كتاب يضم مجموعة من المقالات جعلنا عنوانه الترجمة والتاريخ والثقافة، وشاركني كتابة المقال التمهيدي للكتاب، والذي قصدنا به أن يكون بمثابة مانيفستو [بيان] عما رأينا أنه يمثل تحولاً رئيسياً في التأکید، في مجال دراسات الترجمة، إذ كنا نحاول إقامة الحجة على أن دراسة الترجمة وممارستها قد تحولتا من مرحلتها الشكلية، وشرعنا في النظر إلى قضايا أعرض بتعلق بالسياق والتاريخ والأعراف، فقلنا:

في يوم من الأيام، كان السؤالان اللذان يطرحان دائماً هما "ما طريقة تعليم الترجمة؟" و"ما منهج دراسة الترجمة؟" فأما الذين يعتبرون أنفسهم مترجمين فكثيراً ما كانوا يزدرون أية محاولات لتعليم الترجمة، وأما الذين كانوا يزعمون أنهم معلمون، فكثيراً ما لم يمارسوا الترجمة، ومن ثم كانوا مضطرين إلى اللجوء إلى منهج التقييم القديم وهو وضع إحدى الترجمات بجانب ترجمة أخرى وفحصهما معاً في فراغ شكلي. أما الآن فقد تغيرت الأسئلة، وأعيد تعريف الغرض من الدراسة، فأصبح الذي يتعرض للدرس هو النص الكامن داخل شبكته التي تضم العلامات الثقافية

المصدرية والمستهدفة، واستطاعت دراسات الترجمة أن تنتفع من هذا الطريق بالمدخل اللغوى وأن تخرج منه وتتجاوزده.

(باسنيت وليفيقيير، ١٩٩٠)

وأطلقنا على هذا التحول فى التأكيد مصطلح "التوجه الثقافى" فى دراسات الترجمة، وقلنا إنه إذا اقترنت دراسة عمليات الترجمة بممارسة العمل بالترجمة أمكنها أن تفتح لنا طريقاً لفهم دقائق العمليات النصية المركبة المتسمة بالتلاعب، بحيث نفهم مثلاً كيف يُختار أحد النصوص للترجمة، والدور الذى يلعبه المترجم فى هذا الاختيار، والأدوار التى يلعبها المحرر، أو الناشر، أو الراعى، والمعايير التى تحدد الاستراتيجيات التى سوف يستخدمها المترجم، واحتمالات استقبال النص فى النظام المستهدف. إذ إن الترجمة دائماً ما تجرى فى سياق مستمر، ولا تجرى قط فى فراغ، كما يتعرض المترجم لشئى القيود النصية وغير النصية. وقد أصبحت هذه القيود - أو عمليات التلاعب التى يمر بها نقل النصوص من لغة إلى أخرى - مجال التركيز الرئيسى فى العمل بدراسات الترجمة، وهكذا غيرت دراسات الترجمة مسارها من أجل دراسة هذه العمليات فانتع نطاقها وزاد عمقها أيضاً.

وكان أى عامل فى دراسات الترجمة فى السبعينيات يشعر بوجود خط فاصل واضح بين عمله وبين الأنماط الأخرى للبحوث الأدبية أو اللغوية، إذ كانت دراسة الترجمة تشغل ركنًا صغيرًا فى مجال اللغويات التطبيقية، وركنًا أصغر منه فى الدراسات الأدبية، ولم تكن تشغل أى مكان فى مجال دراسات الترجمة الجديد نشأة وتطوراً. بل إن الذين كانوا يعملون فى مجال الترجمة والمجالات الأخرى المتصلة به كانوا يشعرون بضرب من التحول الشيزوفرينى [الفصامى] عندما يتعرضون للمسائل المنهجية. ففي العصر الذى كان يشهد بزوغ مذهب التفكيك،

كان الناس لا يزالون يتحدثون عن الترجمات "النهائية"، وعن "الدقة" و"الأمانة" وعن "التعادل" بين النظم اللغوية والأدبية. وكانت الترجمة تشبه شخصية "سندريلا" التي لا يلتفت إليها أحد التفاتاً جاداً، وكانت اللغة المستخدمة في مناقشة العمل بالترجمة قديمة بالية إلى حد يدعو للدهشة حين توضع بجوار المفردات النقدية الجديدة التي كانت تهيمن على الدراسات الأدبية بصفة عامة. وكان الانتقال من حلقة دراسية حول النظرية الأدبية إلى حلقة دراسية حول الترجمة في تلك الأيام يشبه الانتقال من آخر القرن العشرين إلى حقبة الثلاثينيات. وكان النقاش حول الترجمة يخضع لسيطرة لغة النقد التقييمية.

وأعتقد أن أول إشارة واضحة لتغير اتجاه الريح كانت الحلقة الدراسية التي عقدت في مدينة لويثفين، في بلجيكا، عام ١٩٧٦، وهي التي جمعت للمرة الأولى بين باحثين إسرائيليين من الدارسين لنظرية "النظم المتعددة"، وبين باحثين من هولندا وبلجيكا ولوكسمبورج، وحفنة من الباحثين من بلدان أوروبية أخرى، وفي تلك الحلقة الدراسية كُلف أندريه ليفيفير بوضع تعريف لدراسات الترجمة، وهو التعريف الذي ظهر في الكتاب المطبوع عن أبحاث الحلقة عام ١٩٧٨، وكان الهدف من ذلك المبحث (إذ كان يراه مبحثاً وحسب في تلك المرحلة) "وضع نظرية شاملة يمكن استخدامها بصفتها مبدأً توجيهياً لإنتاج الترجمات". وكان المفترض ألا تستقى النظرية إلهامها من "الوضعية المنطقية الجديدة" ولا من مذهب "التفسيرية"، بل أن تعتمد دوماً على دراسات الحالة لإثبات صحتها، وأن تكون دينامية لا جامدة ما دامت سوف تكون في حالة تطور مستمر. ويضيف تعريف ليفيفير:

ليس من المستبعد أن تكون النظرية الموضوعية بهذا الأسلوب مفيدة في وضع النظرية الأدبية واللغوية، كما لا يستبعد أيضاً أن تؤثر

الترجمات الموضوعية وفق المبادئ التوجيهية المؤقتة في هذه النظرية
في تطور الثقافة المستقبلية لها.

(ليفيفير، ١٩٧٨)

أى إنه كان المفترض ارتباط النظرية بالممارسة ارتباطاً لا تنفصم عراه،
بحيث لا توجد النظرية بصورة مجردة، بل أن تكون ديناميّة قابلة للتطبيق
في دراسة دقائق ممارسة الترجمة، بحيث تقوم النظرية والممارسة بتغذية
بعضهما بعضاً.

ومقولة ليفيفير البالغة الإيجاز، التي وصفها جنزلى بأنها "اقتراح
متواضع إلى حد كبير" (جنزلى ١٩٩٣) قد أسهمت، على قصرها، في وضع بعض
القواعد الأساسية للمرحلة التالية من مراحل تطور دراسات الترجمة. وكان من
العناصر الجوهرية في هذه المقولة رفض موقف التقييم القديم، ورفض تحديد موقع
دراسات الترجمة في إطار الدراسات الأدبية وحدها أو في إطار علم اللغة وحده.
ونستطيع بما اكتسبنا من خبرات في الفترة المنصرمة أن نرى ذلك ذا أهمية
جوهرية، فالذى كانت المقولة تقترحه فعلياً - وإن لم يدرك أحد ممن اقترحوها
الحقيقة آنذاك - أن على دراسات الترجمة أن تشغل موقعاً جديداً خاصاً بها.

والذى نستطيع أن نراه أيضاً، حين نسترجع الماضى، أن دراسات الترجمة
كانت قد شغلت فعلاً مساحة مشتركة مع ذلك المجال البينى السريع التطور أى
الدراسات الثقافية، إذ كان الموضوع منذ نشأته باعتباره حركة مناهضة للهيمنة في
الدراسات الأدبية، وباعتباره معارضا لسيادة مفهوم واحد "للثقافة" تحدده الأقلية، قد
تحرك وغير موقعه مبتعداً عن الأدب ومقترباً من علم الاجتماع. ويحذر ريتشارد
چونسون، أحد رواد هذا الموضوع، من الأخطار الكامنة في الفصل بين العوامل
الاجتماعية وبين العوامل الأدبية داخل إطار دراسات الترجمة قائلاً:

إن الحدود الثقافية لا تتفق مع حدود المعارف الأكاديمية بصورتها الحالية. لابد أن تصبح الدراسات الثقافية مباحث بينية أو مستقلة عن المباحث الأخرى في توجهها، فكل مدخل يكشف لنا عن جانب صغير من عملية أضخم. وكل مدخل منحاز نظريًا، ولكنه شديد الانحياز أيضًا في مراميه.

(جونسون، ١٩٨٦).

يجب أن تصبح الدراسات الثقافية، في رأى جونسون، مباحث بينية [أى مشتركة بين التخصصات] أو مستقلة عن غيرها من المباحث، وهو ما كانت مجموعة لويثين تقوله فعليًا عن دراسات الترجمة عام ١٩٧٦. وإزاء التماثل بين الغايين، لن ندش حين نعلم أن التلاقى بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، عندما تحقق أخيرًا، كان مثمرًا. فكان العمل فى المجالين يطعن فى الحدود العلمية القائمة ويسير، فيما يبدو، نحو إيجاد ساحة جديدة تمكنهما من التفاعل. لم يكن المقصود إيلاء الأولوية لمدخل واحد وحسب، وقد ثبت منذ البداية أن المداخل المختلفة منحايزة بطبيعتها.

ومع ذلك فإن جماعة لويثين كانت تميل فى سنواتها الأولى إلى تفضيل مدخل خاص بعينه. فمنذ عام ١٩٧٠ كان إيتامار إيثين-زوهار، الباحث فى النظريات الأدبية، يدعو إلى تبنى مدخله الذى يقول "بتعدد النظم" فى دراسة الآداب المختلفة. وكان صريحًا فى تحديد مصدر نظرياته، قائلاً إنها مستمدة من النقاد الشكليين الروس، إذ زعم إيثين-زوهار أن العمل الرائد الذى قام به تينيانوف، أو أيخنيوم أو زيرمونسكى، فى مجالى التأريخ الأدبى والتاريخ، لم يلق حظه من التقدير الكامل أو التطوير، فالدراسات الأدبية لا تتضمن إلا بحوثًا بالغة الضالة فى الوظائف التاريخية لنص من النصوص، لا النصوص المترجمة وحسب، بل أيضًا

أدب الأطفال، والروايات البوليسية، والقصص الغرامية، وحشد من الأنواع الأدبية الأخرى. ونستطيع أن نرى من جديد هنا التوازي الوثيق بين مجالى دراسات الترجمة والدراسات الثقافية، فكل منهما يطعن فى التمييز فى إطار النقد التقليدى بين الثقافة "العليا" والثقافة "الدنيا"؛ وكل منهما يطعن فى مفهوم الأدب المعتمد؛ وكل منهما يحث على توسيع نطاق دراسة الأدب حتى تتضمن وظائف نص معين فى سياق معين. واستنادا إلى مذهبي باختين ولوتمان، قال إيڤين-زوهار إن آلية العلاقات بين ما أسماه الأدب "الرفيع" والأدب "الخفيض" (وهما المصطلحان اللذان سوف يتعرضان لطعن أخطر من جانب الدراسات الثقافية) فى حاجة إلى التمهيص على أسس صحيحة. إذ إن أى دراسة للأدب تتجاهل أعمالاً يقال إنها غير ممتازة فنياً دراسة ناقصة قطعاً، ومن شأنها أن ترسم صورة ناقصة إلى حد بعيد لإنتاج النصوص واستقبالها.

وساهم إيڤين - زوهار فى حلقة الدرس التى عقدت فى لويڤين عام ١٩٧٦ ببحث عنوانه "موقع الأدب المترجم فى إطار تعدد النظم الأدبية"، وهو لا يزال من النصوص الأساسية عند الباحثين فى دراسات الترجمة، ويقترح إيڤين-زوهار فيه أسلوباً جديداً فى النظر إلى الترجمة، من خلال تطبيق فكرته المنهجية فى الدراسة الأدبية على الترجمة. كان لا بد من طرح أسئلة معينة عن العلاقات المتداخلة بين الأعمال المترجمة والنظام المستهدف، وعن سبب اختيار نصوص بعينها للترجمة فى أوقات معينة وتجاهل غيرها، ثم عن كيفية اتخاذ الترجمات معايير وطرائق عمل محددة، إذ يحق لنا أن نتساءل مثلاً عن سبب استيعاب النظام الأدبى الإنجليزى لرباعيات عمر الخيام التى ترجمها فيترجيرالد استيعاباً كاملاً حتى لم تعد تعتبر ترجمة، فى حين أن ترجمات القرن التاسع عشر الأخرى لنصوص مماثلة قد اختلفت ولم يعد لها أدنى أثر. والواضح أن الحجة الجمالية القديمة لا تصلح لتفسير ذلك، بل لا بد أن عوامل أخرى قد تدخلت، وفحص هذه العوامل هو الذى يجب أن يشغل بال الباحث فى دراسات الترجمة.

وطرح إيڤثين-زوهار أسئلة مهمة أخرى، من بينها: ما عسى أن تكون عليه صورة القوى المحركة في العمل الأدبي ما بين التجديد والمحافظة، وما عسى أن يكون الدور الذي يقوم به الأدب المترجم في هذا الصدد؟ وقال بعد ذلك إننا قد نجد طريقة أخرى للنظر إلى دور الترجمة في الأدب، بحيث نرى أن الترجمة قوة تشكيل رئيسية تؤدي إلى التغيير. وكانت فكرة اعتبار الترجمة أداة جوهريّة من أدوات التجديد الأدبي فكرة ثورية إلى أقصى حد، وهي الفكرة التي كان التاريخ الأدبي التقليدي يميل إلى التيوين من شأنها.

ولنا أن نصرب مثلاً من حالة الشعر الغنائي الأوروبي، وقد وضع بيتر دونك دراسة مقارنة رائعة لهذا المجال بعنوان القصيدة الغنائية في العصور الوسطى، في كتاب يتميز بالتبحر العلمي والأسلوب الشائق، ويدرس فيه تطور القصيدة الغنائية في شتى أرجاء أوروبا في العصور الوسطى وراصدًا "المنشدين الفرنسيين والألمان" بكل ما اتسموا به من تنوع (دونك، ١٩٦٨). وهو يناقش تشابه التقاليد الرومانية بالتقاليد المسيحية، وأوجه التشابه والاختلاف بين النظم الغنائي الديني والعلماني. ويحمل أحد الفصول الرئيسية عنوان تحولات قصيدة الحب في العصور الوسطى"، ويرصد كيف دخلت القصيدة الغنائية باللغة البروفنسالية [لغة جنوب شرقي فرنسا] إلى اللغة الإيطالية، وكيف تحولت إلى ما يسمى "الأسلوب الجميل الجديد". ويفتقر تحليل دونك إلى المناقشة اللازمة للروابط ما بين الصور الأولى للقصائد الغنائية باللغة البروفنسالية واللغة القطالونية وبين الشعر العربي، ولكن غيره قد قام بهذه المهمة. وأما اللافت للنظر في دراسة دونك فهو أنه لا يناقش الدور الذي لعبته الترجمة في تطوير القصيدة الغنائية وانتشارها. ولكننا إن لم نفترض أن جميع المنشدين والشعراء كانوا يتكلمون لغات كثيرة، فلا بد أن الترجمة كان لها دورها باعتبارها نشاطاً جوهرياً.

ومن شأن مدخل دراسات الترجمة في تناول القصيدة الغنائية أن يستخدم منهجية مقارنة مماثلة لمنهجية دونك، وإن كان هذا المدخل سوف يطرح أسئلة

مختلفة. ومن شأنه أيضا أن ينظر في تطور كل شكل أدبي من حيث تغير الأنساق الاجتماعية في شتى أرجاء أوروبا (نهاية الإقطاع، ونشأة المدينة الدولة) ومن حيث تاريخ اللغة، إذ إن نشوء اللغات المحلية في أوروبا كان مرتبطاً بالترجمة، مثلما حدث بعد عدة قرون، في عصر النهضة، حين كان ارتفاع مكانة اللغات المحلية وبلوغها منزلة تضارع منزلة اللغات الكلاسيكية مصحوباً أيضاً بالنشاط المحموم في الترجمة. لم تكن الترجمة على الإطلاق عملاً هامشيّاً، بل كانت في قلب عمليات التحول للأشكال الأدبية وذات صلة وثيقة بظهور اللغات المحلية.

واقترح إيڤڤين-زوهار القيام بدراسة منهجية للظروف التي تُمكن الترجمة من الظهور في ثقافة من الثقافات، فقال بالأفاظ تأثير الخلاف إننا نستطيع أن نلاحظ توافر ظروف معينة كلما حدث نشاط رئيسي في الترجمة، وهي:

- (أ) إن كان "النظام المتعدد" لم يتبلور بعد، أي عندما يكون الأدب "حديث العهد"، أي بسبيله إلى ترسيخ أقدامه؛ (ب) عندما يكون الأدب "هامشيّاً" أو "ضعيفاً" أو يجمع بين هذا وذاك، و(ج) عند وجود تقطع تحول، أو أزمات، أو حالات فراغ أدبي.

(إيڤڤين - زوهار، ١٩٧٨ أ).

ونحن نجد هذه المقولة اليوم ساذجة إلى حد ما. فما معنى تعريف أحد الأداب بأنه "هامشي" أو "ضعيف"؟ إن هذه الألفاظ التقييمية تتأثر شتى أنواع المشاكل. هل فنلندا "ضعيفة" مثلاً، أو إيطاليا، ما دامت كلتاها تتميز بغزارة الترجمة؟ وفي مقابل هذا هل المملكة المتحدة "قوية" و"رئيسية" لأنها لا تترجم إلا أقل القليل؟ هل هذه المعايير أدبية أم سياسية؟ وهذه هي الصعوبة نفسها التي يواجهها الباحثون العاملون في إطار مصطلحات معينة مثل "الأقلية/الغالبية"،

بطبيعة الحال. ولكن على الرغم من سذاجة المقولة، فإنها ذات أهمية مؤكدة، إذ يمكن توسيع نطاقها بحيث تصبح دعوة إلى إعادة التفكير في مناهج وضعنا لأشكال التاريخ الأدبي، وكيفية رسمنا لخريطة القوى التي تشكل الماضي والحاضر.

لقد فتحت نظرية "تعدد النظم" دروبًا بالغة الكثرة أمام الباحثين في دراسات الترجمة، إلى الحد الذي لا يجعلنا ندش من هيمنتها على التفكير في العقد اللاحق، إذ بدأ إنجاز بحوث جديدة بالغة التنوع، مثل الدراسة المنتظمة لتاريخ الترجمة وعملية الترجمة، وإعادة نشر ما قاله المترجمون وما قالت نظرية الترجمة في العهود السابقة، وكان هذا الضرب من العمل موازيا للبحوث المماثلة في الدراسات النسوية، وخصوصا في النوع الذي يعتبر "مخففًا عن التاريخ".

وتلا ذلك إجراء عدد كبير من البحوث القيمة، الوصفية في جوهرها، ومن الدراسات المقارنة القائمة على النموذج الذي وضعه هومز، والخاص بتحديد مرات التوافق فيما بين النصوص، من أجل الارتقاء بتحليل استراتيجيات المترجمين (هومز، ١٩٨٨).

كما تعرض مدخل "تعدد النظم" لبعض الانتقاد، خصوصا لأنه ابتعد ابتعاذا كبيرا عن النص المصدر والسياق المصدر، وحول الاهتمام إلى النظام المستهدف. وكان ذلك محتوما، إذ كان جانب من التفكير في إطار تعدد النظم في بداية عهده يتمثل في الابتعاد عن القول بوجود أدب معتمد مسيطر، وهكذا كان التركيز على حظوظ أحد النصوص [المترجمة] في السياق المستهدف يعنى تحيية المشكلات الخاصة بمكانة النص المصدر. ولكن التوسع في البحوث جعل دارسى الترجمة يشرعون في فحص المجالات التي كانت ميمشة في الماضي. وعلى غرار ذلك، كان العمل المبكر في مجال الدراسات الثقافية يميل إلى الطعن [فى اليمينه] ومعارضتها، إذ وقف موقف المناهضة الصارمة لمفهوم دراسة النصوص المعتمدة، داعيا إلى اتخاذ منظور أدبي أوسع نطاقا يضم الأدب الشعبي (بل ويؤكد حقا).

وبحلول نهاية الثمانينيات كان مجال دراسات الترجمة زاخراً بالأحداث، كما شهدت تلك الفترة نشاطاً كبيراً في هذا المجال خارج أوروبا. إذ إن نظرية تعدد النظم، على الرغم من فائدتها لنا بسبب حثها لنا جميعاً على التفكير بطرائق جديدة في التاريخ الثقافي، كانت منتجاً أوروبياً. ولكن العمل في كندا، والهند، والبرازيل، وأمريكا اللاتينية الخاص بالنظر في القضايا الأيديولوجية المحيطة بالترجمة، بطرائق بالغة التعقيد، لم يتخذ نظرية تعدد النظم نقطة انطلاق له. فاهتمامات أمريكا اللاتينية الخاصة بالعلاقة بين النصوص المصدر والنصوص المستهدفة قد اتسع نطاقها لتشمل العلاقة بين القوى الاستعمارية وبين الخاضعين للاستعمار. ويناقش راندول جونسون في مقال له عن حركة "أكل لحم البشر" البرازيلية، بعنوان "استخدام لغة توپى أو عدم استخدامها: أكل لحوم البشر والنزعة القومية في الأدب البرازيلي المعاصر" استعارة أكل لحم البشر باعتبارها تعبيراً عن الهوية الثقافية [ولغة توپى هي اللغة التي يستخدمها السكان الأصليون في البرازيل]. ويقول جونسون:

إن هذه الحركة تمثل، مجازياً، موقفاً جديداً تجاه العلاقات الثقافية مع القوى المهيمنة. فلقد أصبح من المحال استخدام مصطلحي المحاكاة والتأثير بدلالاتهما التقليدية. فأعضاء الحركة المذكورة لا يريدون نسخ الثقافة الأوروبية بل التهامها، مستغلين جوانبها الإيجابية، رافضين جوانبها السلبية، بحيث يخلقون ثقافة قومية أصلية تصبح مصدراً للتعبير الفني بدلاً من أن تكون وعاءاً لأشكال التعبير الثقافي التي نشأت في مكان آخر.

(جونسون ١٩٨٧).

ولا يتسع المقام هنا للدخول في دقائق حجة "أكل لحوم البشر" بكل تعقيداتها، ولكنها مهمة لأنها تقدم إلينا استعارة تقوم بوضوح على مذهب "ما بعد الاستعمار" ويمكن تطبيقها على تاريخ النقل الأدبي وتاريخ الترجمة. فالأفكار التقليدية عن الترجمة تقول إنها في جوهرها "نسخة" منقولة عن "أصل" ما. ونستطيع اليوم أن نرى أن مثل هذه المصطلحات ذات "سحنة" أيديولوجية، كما نستطيع أيضا أن نرى أنها نشأت في لحظة زمنية معينة. ولكن مما له دلالة أن البلاد المستعمرة [بفتح الميم] كان ينظر إليها في أحيان بالغة الكثرة باعتبار أنها "نسخة" من "الوطن الأم"، أى الأصل. وأى طعن فى فكرة الأصل والنسخة المنقولة عنه، بكل ما يترتب على ذلك من تحديد لمنزلة كل منهما يعتبر فعلًا طعنًا فى رؤية العالم القائمة على المركزية الأوروبية. وقدم دعاة الحركة المذكورة استعارة أكل لحوم البشر، وهى صورة التهام طقسى يتحكم فيه من يلتهم غيره، للدلالة على إعادة تفكير الشعوب المستعمرة [بفتح الميم] فى علاقتها بالمستعمر [بكسر الميم] الأصلية. وهذا منظور ينتمى بوضوح إلى مذهب "ما بعد الاستعمار".

وينطبق ذلك أيضا على مفهوم الترجمة الذى تقدمه شيرى سايمون عندما تقول:

إن المبادئ الشعرية للترجمة تنتمى إلى إدراك وجود مذهب جمالى يقوم على التعددية الثقافية. فالكيان الأدبى يتعرض للتفتيت، بطريقة مماثلة للجسد الاجتماعى المعاصر.

(سايمون، ١٩٩٦ أ).

والعبارة الرئيسية هنا هى "التعددية الثقافية". وهكذا فإن المنظور من زاوية ما بعد الاستعمار يجعل أى قول بوجود حدود ثابتة قولاً مشكوكاً فيه، وتصبح

الحدود قلقة مزعرة. ونحن مضطرون إلى أن نقبل ما تقول نيجاسويني نيرانجانا بأنه استراتيجيات الاحتواء الناجمة عن الترجمة، إذ تقول "إن الترجمة تدعم الصور الميمنة للمستعمرين [يفتح الميم] وتساعدهم على اكتساب ما يسميه إدوارد سعيد صوراً تمثليهم، بحيث تصبح كيانات بلا تاريخ" (نيرانجانا، ١٩٩٢).

وقد يقول قائل "روبيك يا صاح!" أو لم ينبع تيار فكرى كامل عن الترجمة من العمل الثقافى الذى نهض به مترجمو الكتاب المقدس مثل يوجين نايدا؟ فعلاً، هذا صحيح، ولكن أفكار نايدا عن الثقافة مستقاة من الأنثروپولوجيا، ولا أظننا بحاجة إلى التذكير بأن الأنثروپولوجيا كانت منحازة إلى أوروبا حتى عهد جد قريب. أضف إلى هذا أن عمل نايدا فى مجال الترجمة، على روعته، يهدف إلى تحقيق غرض محدد، ألا وهو ترجمة نص مسيحى بهدف إقناع غير المسيحيين بوجية نظر روحية مختلفة. فكتابه العادات والثقافات له عنوان فرعى هو "الأنثروپولوجيا للمبشرين المسيحيين"، والعبارة الأولى فى الكتاب تقول "كان المبشرون الصالحون على الدوام أنثروپولوجيين مجيدين" (نايدا، ١٩٥٤).

وأما إذا عجز أحد عن إدراك الفرضيات الأيديولوجية الداعمة لجانب كبير من التفكير الأنثروپولوجي، فينبغى أن ندعو للنظر فى الحادثة الشهيرة (أو المؤسفة) التى يرويها وولى سوينكا، فى كتابه الأسطورة والأدب العالمى الإفريقى، إذ يقول إنه حاول فى أوائل السبعينيات إلقاء سلسلة من المحاضرات عن الأدب الإفريقى عندما كان أستاذاً زائراً فى جامعة كيمبريدج، ولم يسمح له بإلقاء المحاضرات فى قسم اللغة الإنجليزية. وأخيراً أوجد المسؤولون مكاناً له فى قسم الأنثروپولوجيا الاجتماعية. ويقول فى ذلك الكتاب إن قسم اللغة الإنجليزية لم يكن يؤمن بوجود وحش مثل الأدب الإفريقى" (سوينكا، ١٩٧٦). وينجّه كثير من الأوروبيين إلى وضع أية ثقافة غير أوروبية، وبصورة آلية، فى مجال

"الأنثروبولوجيا"، وإلى دراسة ثقافات غير الأوروبية وتقييمها باعتبارها "الأخر". فالمعيار كان أوروبياً.

ولست أهاجم الأنثروبولوجيا الثقافية بصورتها المطلقة، فهي تتضمن وجهات نظر متعددة، كما نشيد الآن تقارباً أشد بين الأنثروبولوجيا الثقافية ودراسات الترجمة. وأما الذى أريده وحسب فهو القول بأن اختصاصات "دعاة الثقافة" الأوائل فى دراسات الترجمة كانت قائمة على منظور أنثروبولوجى ذى تركيز أوروبى لا من منظور الدراسات الثقافية، وهو المنظور الذى لم يتحقق إلا بعد ذلك.

فلننظر الآن إلى نشأة الدراسات الثقافية وتطورها. المعتقد بصفة عامة أن هذا المجال قد ظهر أولاً فى الستينيات، وأدى إلى نشأته نشر سلسلة من النصوص التى وضعها عدد من الأكاديميين البريطانيين العاملين فى الجامعات ومعاهد تعليم الكبار، إذ نشر ريتشارد هوجارت كتابه قوائد التعليم عام ١٩٥٧، وتلاه كتاب رايموند ويليامز الثقافة والمجتمع، وكتاب أ. ب. طومسون نشأة الطبقة العاملة الإنجليزية فى عام ١٩٦٣. وأنشأ هوجارت مركز الدراسات الثقافية المعاصرة فى جامعة برمنجهام فى عام ١٩٦٤، وباقى القصة، كما يقال، معروف.

ولم يكن العمل الذى قام به هوجارت، وويليامز، وطومسون، يمثل مدرسة ما، أو موقعاً للتفكير الاستراتيجى عند نشر كتبهم أول مرة. ولم يبدأ النظر إليهم باعتبارهم مجموعة متجانسة إلا فى وقت لاحق، بسبب اهتمامهم المشترك بجوانب النظام الطبقي الإنجليزي والتزامهم بإعادة تعريف مصطلح "الثقافة". وكانت نقطة انطلاقهم فى الفترة التالية للحرب إدراكهم لوجود فجوة فى الحياة الفكرية فى بريطانيا، ألا وهى عدم وجود فكرة "عريضة" عن الثقافة تستطيع تجاوز الحدود الإقليمية والطبقية. وهاجم رايموند ويليامز، بصفة خاصة، أسلوب استخدام الناقد ف. ر. ليفيز لمصطلح "الثقافة" فى وصف الأشكال الثقافية

الرفيعة وحدها. وكانت حجة ويليامز تقول إننا لا يمكن أن نقبل تعريفًا للثقافة يتجاهل الثقافة الشعبية التي تعبر عن حياة الطبقة العاملة، فقال في كتابه الثقافة والمجتمع إن العالم قد بلغ الآن مرحلة من التعقيد لا تسمح بأن يزعم فرد أن لديه الفهم الكامل والمشاركة الكاملة فيها، ومن ثم فلا يمكن أو لا ينبغي إيلاء الأولوية لمنظور أوحده:

سوف تعتمد أي حضارة يمكن التنبؤ بها على ضروب بالغة التنوع من المهارات الشديدة التخصص، وهي التي سوف تقتضى، فى المجالات المحددة لإحدى الثقافات، تفتيت الخبرة... وإذا وجدت ثقافة مشتركة فى عصرنا هذا فلن تتمثل فى المجتمع الشامل الذى تصوره الأحلام القديمة، بل سوف تكون منظمة بالغة التعقيد، تتطلب مواصلة التعديل وإعادة رسم الصورة... وسوف يكون من المحال على أى فرد، مهما بلغت موهبته، أن يشارك مشاركة كاملة، لأن تعقيدها سوف يحول دون ذلك.

(ويليامز، ١٩٥٧).

ويطرح ويليامز هنا فكرة الثقافة المعقدة التي من المحال إدراكها إدراكًا كليًا، وقد كتب عليها أن تظل دائمًا مفتتة، فبعضها مجهول وبعضها غير محقق، وهو يرى مثل هوجارت أن الثقافة متعددة الأصوات وفى حالة حركة، فهى كتلة من العلامات التي تنتقل من مكان إلى مكان، وليست كيانًا مفردًا. وكان الشغل الشاغل للدراسات الثقافية فى أعوامها الأولى - أى أثناء سعى هذا الموضوع لإثبات وجوده داخل الجامعات - هو إعادة تقييم الثقافة الشفاهية وثقافة الطبقة العاملة، واستعادة مكانة كلمة "الثقافة" من أجل جماهير الشعب لا من أجل النخبة التي تمثل أقلية. وهكذا انتقل مركز برمنجهام المشار إليه، بقيادة ستوارت هول،

خليفة هوجارت، إلى اعتبارات تتعلق بالتمييز العنصرى وبين الجنسين أيضا، وهكذا تضاعف طابعه الإنجليزى الخاص وازداد انتفاعه بالدراسات النظرية فى القارة الأوروبية.

وما فتئ أنطونى إيسنهور يدعو، منذ زمن بعيد، إلى اعتبار الانتقال من الدراسات الأدبية إلى الدراسات الثقافية عملاً محتوماً متواصلاً. وقد نشر أخيراً مقالاً بعنوان "ولكن ما الدراسات الثقافية؟" يرصد فيها تحولات الدراسات الثقافية منذ أواخر الخمسينيات، قائلاً إنها قد مرت بثلاث مراحل فعلية، فكانت الأولى هى التى يطلق عليها المرحلة الثقافية فى الستينيات، والثانية المرحلة البنيوية فى السبعينيات، والثالثة مرحلة ما بعد البنيوية/ المادية الثقافية فى السنوات العشرين الأخيرة [من القرن العشرين] (إيسنهور، ١٩٩٧). وتتفق هذه المراحل الثلاث مع مراحل مختلفة فى تثبيت أقدام الموضوع باعتباره مبحثاً أكاديمياً. فأما المرحلة الثقافية فتُعنى بالفترة التى كان التحدى الرئيسى فيها يتمثل فى استيلاء النخبة الأقلية على مصطلح الثقافة، وكان هدفها توسيع مفهوم الثقافة حتى تتضمن نصوصاً أخرى بخلاف النصوص المعتمدة. وكانت المرحلة البنيوية سمة للفترة التى تحول فيها الاهتمام إلى البحث فى العلاقة بين الظواهر النصية وبين الهيمنة، وأما المرحلة الثالثة فينبجلى فيها الاعتراف بالتعددية الثقافية.

وهذا التقسيم الثلاثى الذى يمثل الخطوط العريضة لسلسلة التحولات فى التركيز، ذات الدلالة البالغة العمق، فى دراسة الأدب وفى دراسة الثقافة أيضاً، يمكن تطبيقه أيضاً على دراسات الترجمة فى السنوات العشرين الماضية تقريباً. فالمرحلة الثقافية يمكن أن يوصف بها عمل نايدا، وربما أيضاً عمل پيتر نيومارك، إلى جانب عمل بعض الباحثين مثل كاتفورد أو جورج مونان، إذ لا يمكن إنكار قيمة محاولاتهم للتفكير الثقافى، واستكشاف المشكلة المتمثلة فى كيفية تعريف التعادل، ومغالبة القول بعدم إمكان الترجمة لغوياً فى مقابل عدم إمكانها

ثقافياً. وأما المشكلة التي كان على الموجة التالية من الباحثين في الترجمة أن يواجهوها في عمل من سبقوهم فكانت اتسامه بالبراجماتيقية وانعدام المنهجية إلى حد كبير، إلى جانب عدم اهتمامه بالتاريخ.

ويمكن وصف مرحلة تعدد النظم أيضاً بأنها مرحلة بنيوية، إذ ظلت النظم والأبنية تشغل التفكير في هذا المجال زمناً معيناً. وربما كنا قد استخدمنا اللغة المجازية وتحدثنا عن "رسم الخرائط" (هومز) و"التيه" (باسنيت) أو حتى "الانكسارات" (ليفيفير) ولكن انشغالنا الأكبر كان بمدخل يتسم بقدر أكبر من المنهجية في دراسة الترجمة وممارستها. وبينما كانت دراسات الترجمة تعتق نظرية تعدد النظم، كانت الدراسات الثقافية تزيد من تعمقها في نظرية العلاقة بين الجنسين ودراسة ثقافات الشباب، كما بدأت الابتعاد عن التركيز على إنجلترا بوجه خاص، واتسع نطاق الدراسات الثقافية بسرعة في الثمانينيات في العديد من مناطق العالم، وخصوصاً في الولايات المتحدة وفي كندا وفي أستراليا، فتغير طابعها واتجهت إلى المواءمة مع كل مكان تنتقل إليه، فأدخلت في نطاقها المسائل الخاصة باليوية الثقافية، والتعدد الثقافي، والتعدد اللغوي، فابتعد تركيزها عن المشاغل البريطانية الخاصة في السنوات الأولى. وأما ما تبقى من الدراسات الثقافية في السياق البريطاني، فيمكن وصفه بالمادية الثقافية، وهي التي يقول ألان سنفيك إنها البديل البريطاني الأصل للتاريخية الجديدة في أمريكا (دوليمور وسنفيك، ١٩٨٥).

ويحاول ويل سترو في مقال عنوانه "تغير مواقع الحدود، وانحدار الأنساب" أن يلخص ما حدث للدراسات الثقافية في الولايات المتحدة، قائلاً إن الدراسات الثقافية "كانت تمثل اتجاه عدد من مجالات البحث في العلوم الإنسانية" إلى شواغل ومناهج كان يرى في الماضي أنها تنتمي لعلم الاجتماع.

أي، مثلاً، إلى دراسة إثنوغرافيا الجماهير في دراسات أجهزة الإعلام، أو دراسة التشكيلات الفكرية والسلطة المؤسسية في التاريخ

الأدبي، أو طرائق وصف بناء الحيز الاجتماعى فى ضروب متنوعة من الأشكال الثقافية.

(سترو، ١٩٩٣)

كما يشير أيضا إلى أن الدراسات الثقافية أتاحت الفرصة لتقدم الدراسات الإنجليزية ودراسات الأفلام السينمائية، وهى الدراسات التى يقول إننا "تجحت فى تجاوز مراحل ما بعد البنيوية فى تطورها". وأنا أفهم من هذا أن هذه الدراسات كانت قد وقعت فى شبكة فكر ما بعد البنيوية، وهو الذى يفرض قيودا تشبه قيود المنهج الشكلى القديم فى الحد من الحركة، ومن ثم أصبحت هذه الدراسات عاجزة عن التعامل مع الطرائق الحيوية الجديدة للتفكير حول الممارسات النصية التى ظهرت بوضوح وجلاء فى سائر مناطق العالم.

وهكذا اتجهت الدراسات الثقافية فى مرحلتها الدولية الجديدة إلى علم الاجتماع، وإلى الإثنوغرافيا، وإلى التاريخ. وعلى غرار ذلك اتجهت دراسات الترجمة إلى الإثنوغرافيا والتاريخ وعلم الاجتماع من أجل تعميق مناهج تحليل ما تتعرض له النصوص فى أثناء ما يمكن تسميته "النقل عبر الثقافى" أو الترجمة. وكانت لحظة التلاقى بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة قد حلت فى الوقت المناسب تماما لكلا المجالين، إذ كانت المناظرة الكبرى فى التسعينيات تدور حول العلاقة بين العولمة من ناحية، أى بين ازدياد الترابط فى النظام العالمى من حيث التجارة والسياسة والاتصالات، وبين ارتفاع موجة النزعات القومية من جانب آخر. ومن المقطوع به أن العولمة حركة دائبة، ولكنها أيضا تواجه معارضة هائلة. فكما يقول ستيوارت هول، يكمن معنى الهوية فى تحديد "ماهية" كل فرد فى ضوء ما يختلف عن هذه "الماهية":

فكونك إنجليزياً يعنى أن تعرف نفسك قياساً بالفرنسيين، وبأبناء
البحر المتوسط ذوى الدم الحار، والنفس الروسية ذات العاطفة المشبوبة،
والمجروحة، أى إنك تطوف بالكرة الأرضية كلها، فإذا عرفت ماهية كل
فرد آخر، عرفت أن ماهيتك تمثل ما تختلف فيه عن هؤلاء.

(هول، ١٩٩١).

أى إن الدراسات الثقافية قد انتقلت، إن شئنا الإيجاز، من بداياتها ذات الطابع
الإنجليزى الخالص إلى اكتساب طابع دولى متزايد، واكتشفت البُعد المقارن اللازم
لما يمكن أن نسميه "التحليل المشترك بين الثقافات"، وانتقلت دراسات الترجمة من
المفهوم الأنثروبولوجى للثقافة (وإن يكن مفهوماً بالغ التشوش) إلى مفهوم
الثقافات، بصيغة الجمع. وتخلت الدراسات الثقافية، من حيث المنهجية، عن
مرحلتها التبشيرية باعتبارها قوة معارضة للدراسات الأدبية التقليدية وأصبحت
تنظر بدقة أكبر فى قضايا علاقات اليمين الكامنة فى إنتاج النصوص، وعلى
غرار ذلك تقدمت دراسات الترجمة فانتقلت من المناقشات التى لا تنتهى حول
"التعادل" إلى مناقشة العوامل التى تتحكم فى إنتاج النصوص عبر الحدود اللغوية.
وهكذا فإن التحولات التى مر بها كل من هذين المجالين البينيين على امتداد العقدين
أو العقود الثلاثة المنصرمة كانت متماثلة إلى حد كبير، وكانت تسير فى الاتجاه
نفسه، أى نحو زيادة الوعي بالسياق الدولى وضرورة التوازن ما بين "الخطاب"
المحلى و"الخطاب" العالمى، وتوسل كلاهما منهجياً بالسيميوطيقا لاستكشاف
الإشكاليات التى يكتنف وضع الشفرات وحلها.

وأما العلاقة التى كثيراً ما شابها التوتر بين الدراسات الأدبية وعلم
الاجتماع - وهى التى اتسمت بها المناقشات فى الدراسات الثقافية - فقد كان لهما ما
يوازيناها فى دراسات الترجمة، ألا وهى العلاقة المتوترة بين الدراسات الأدبية

وعلوم اللغة. ولكننا نرى من جديد هنا تغيرات لها مغزاها. فلقد اتجهت علوم اللغة أيضا إلى الثقافة، إذ إن جانباً كبيراً من البحوث الجارية حالياً في المجال الواسع لعلوم اللغة ذو قيمة كبرى للترجمة، فالبحوث في وضع المعاجم، وفي لغويات النص، وفي تحليل الأطر، تبين أهمية السياق ويتجلى فيها مدخل ثقافي أوسع نطاقاً من منهج اللغويات التقابلية بالأسلوب القديم في الماضي.

ويركز أحد التيارات الرئيسية للنقاش داخل الدراسات الثقافية على فكرة القيمة - سواء كانت قيمة جمالية أو مادية - باعتبارها خاضعة للثقافة: كانت الفكرة القديمة التي نقول إن النصوص تتمتع بقيمة ذاتية عالمية خاصة بها قد أعانت تلك النصوص على البقاء على مر العصور. وهكذا كان المتبع تقديم نصوص بعض الكتاب، مثل هوميروس أو شيكسبير، باعتبارها نصوصاً صلبة متجانسة عالمية. كما إن فكرة "الأدب المعتمد" تقوم على العظمة العالمية لكبار الكتاب الذين تتخطى أعمالهم حدود الزمن، وتقدم لنا، إن شئنا استخدام عبارة الناقد ليفييز، "أجمل الخبرات البشرية في الماضي" (ليفيز، ١٩٣٠). ولكن تطوّر الدراسات الثقافية أوجد الإطار الذي برزت فيه قضية البناء الواعي للمثل الجمالية العليا وأكسبها دلالتها الخاصة، فإلى جانب إعجابنا بشيكسبير أصبح لزاماً علينا أن نطرح أسئلة حول كيفية معرفة ما نعرفه عن شيكسبير وعن مسرحياته، وعن العوامل الأخرى، المختلفة عن المعايير الجمالية المحضّة، التي نهضت بدور في هذا الصدد. وتطرح هذه الأسئلة نفسها في مجال دراسات الترجمة، حيث اتضح أن نقل النصوص عبر الثقافات لا يعتمد قطعاً على القيمة الذاتية المفترضة للنص وحدها.

ولو أننا نظرنا إلى هوميروس وشيكسبير من زاوية أخرى بخلاف مكانتهما الأدبية، سواء كان ذلك من داخل الدراسات الثقافية أو دراسات الترجمة، فسوف تبرز لنا أسئلة من شتى الأنواع. ففي حالة هوميروس ربه احتجنا إلى أن نسأل

كيف وصلتنا النصوص القديمة، وما مدى تمثيل ما وصلنا للآداب القديمة، ما دام من الواضح أن ما فقد من هذه النصوص يزيد كثيراً عما بين أيدينا في الوقت الحاضر، وأن نتساءل عن الكيفية المحتملة لقراءتها أصلاً، وعن قراءها، وعن كلف الشاعر بكتابتها، وعن دفع أجره، والغرض الذي ربما قامت به في سياقها الأصلي. فإذا تجاوزنا هذا الاستقصاء الأثرى كان علينا أن ننظر في تاريخ منزلة هوميروس في الآداب الغربية، وأن نهتم اهتماماً خاصاً بإعادة اكتشاف عالم اليونان القدماء أثناء عصر التنوير الأوروبي، واستخدام النماذج اليونانية في التعليم إبان القرن التاسع عشر. وسوف يكون علينا أيضاً أن ننظر في تاريخ ترجمات هوميروس، والدور الذي لعبته هذه الترجمات في مختلف النظم الأدبية. وسوف يكون علينا - وربما يكون لهذا الأمر دلالة قصوى اليوم بسبب التدهور في تعلم اللغة اليونانية القديمة - أن ننظر في سبب استمرار احتلال هوميروس لهذا الموقع الرفيع على سلم المراتب الأدبية وكتابات لا يكاد يقرأها أحد قط. إلا من خلال الترجمة، بطبيعة الحال.

وينطبق ذلك نفسه على شيكسبير، إذ لا بد لنا أن ننظر في الأسلوب المركب الذي وضعت به مسرحياته أصلاً (أى إذا كانت كتبت قبل التجارب المسرحية مع الممثلين، أو أثناء التجارب المسرحية ثم سجلها على الورق شخص ما، أو إذا كانت قد كتبت مُنْجَمَةً في صورة أدوار لممثلين من الأفراد الذين يتولون بأنفسهم تعديلها، على غرار سيناريوهات الكوميديا ديلارتي الإيطالية)، وأن ننظر في المصادر المستخدمة أثناء كتابتها، وفي تاريخ تحقيق نصوص المسرحيات ونشرها، وهى ميمة أكثر تعقيداً وتركيباً، وفي مكانة شيكسبير قبل القرن الثامن عشر، والرواج العظيم الذى لاقته نصوصه فى مستهل الحركة الرومانسية، وخطوات "التقديس" التدريجى الذى تحقق منذ ذلك الحين. وسوف يكون علينا أيضاً أن ننظر فى صور شيكسبير البالغة الاختلاف التى تظهر فى الثقافات المختلفة:

صورة المؤلف السياسى الراديكالى فى أوروبا الوسطى والشرقية، مثلاً، أو صورة الكاهن الأكبر للمثل الأعلى للامبراطورية البريطانية، وهى الصورة التى صُدّرت إلى الهند والمستعمرات. وفى غمار بحثنا فى كيفية خلق هذه الصور المختلفة لشيكسبير نجد أننا نعود إلى الدور الذى لعبته الترجمة.

ويشترك مجالاً دراسات الترجمة والدراسات الثقافية فى اهتمامهما الأساسى بمسائل علاقات السلطة وإنتاج النصوص، وتزداد صعوبة قبول القول باحتمال وجود أية نصوص خارج شبكة لعلاقات السلطة، كلما ازدادت معرفتنا بالقوى الفعالة التى تتحكم فى العالم الذى نعيش فيه، وبالقوى التى كانت تتحكم فى العالم الذى عاش فيه أسلافنا. وكان أندريه ليفيغوير قبيل وفاته يعمل على وضع نظرية عن الشبكات الثقافية، استناداً إلى عمل بيير بورديو وآرائه عن الرأسمال الثقافى. ومثل هذا النظام من شأنه أن يبين لنا بوضوح أن النصوص تتعرض لشئى ضروب التغير فى مكانتها عبر العصور المختلفة والثقافات المختلفة، وأن يساعداً على إيضاح بعض التقلبات فى التغير المذكور من زاوية تختلف عن زاوية القيمة الجمالية الأكبر أو الأقل.

ويعرف كل باحث فى دراسات الترجمة أن مقارنة ترجمات نص معين، خصوصاً إذا كان هذا النص قد ترجم مرات عديدة، تثبت خطأ الزعم بالعظمة العالمية. فالترجمات التى يُحتفى بها باعتبارها نهائية فى لحظة زمنية معينة، يمكن أن تختفى فلا تترك لها أثراً بعد بضع سنوات. ويحدث ذلك نفسه لشئى أنواع النصوص، ولكن قدرتنا على إدراك ما يحدث بوضوح أقل من قدرتنا على إدراك التغير عند النظر إلى ترجمات النص نفسه. لقد اختلف تماماً عدد لا يحصى من أنجح المؤلفين اختفاء تاماً، ولابد من تكاتف الجهود، على نحو ما نشهده فى السياسات الواعية التى تطبقها البحوث النسوية لاكتشاف الكاتبات مثلاً، حتى نستطيع استرجاع النصوص المفقودة. وقد عبرت عن ذلك شرى سايمون بإيجاز قائلة:

انكشفت حقيقة تلك المواقع التي قيل إنها عالمية (التقاليد العظمى
للمذهب الإنساني، وشرعة الكتب العظمى، والساحة الجماهيرية المرتبطة
بالتواصل الديمقراطي، والنموذج الثقافي الذي يغذو المثل الأعلى
للمواطنة ويعمل على بقاءه) فأتضح أنها تعبير في جوهره عن قيم ذكور
الطبقة المتوسطة الأوروبيين البيض.

(سايمون ١٩٩٦ ب)

ولا تزال الروابط بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، إلى الآن،
روابط غير متينة، إذ إن جانباً كبيراً من العمل في الدراسات الثقافية، خصوصاً في
العالم الناطق بالإنجليزية، لا يزال يستند إلى لغة واحدة، إلى جانب تركيز الاهتمام
على فحص السياسات والممارسات الثقافية من داخلها. ومع ذلك فإننا نلمح اتجاهًا
يشهد ساعده نحو الدراسات المشتركة بين الثقافات، بل إن أقدمه قد ثبتت فعلاً في
بعض المجالات مثل دراسات التمييز بين الجنسين، أو دراسات الأفلام السينمائية
أو دراسات أجهزة الإعلام. ولكن، وبصفة عامة، إذا كان عالم دراسات الترجمة قد
أبدى التباطؤ في استخدام المناهج التي نشأت داخل الدراسات الثقافية، فإن عالم
الدراسات الثقافية قد أبدى تباطؤاً أكبر في إدراك قيمة البحوث في مجال الترجمة.
ومع ذلك فإن أشكال التوازي بين هذين المجالين البينيين والتداخل بينهما ذات دلالة
كبيرة لم تعد تسمح بتجاهلها. فإذا كان التوجه إلى الثقافة في دراسات الترجمة قد
انطلق منذ أكثر من عشر سنوات، فإن التوجه نحو الترجمة في الدراسات الثقافية
قد خطا الآن خطوات واسعة.

والممارسون في مجالي الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة يدركون أهمية
فهم عمليات التلاعب التي تجري في إطار إنتاج النصوص، فالكاتب لا يكتب في
فراغ وحسب: فإنه، رجلاً كان أو امرأة، نتاج لثقافة معينة، ولحظة زمنية معينة،

وتتجلى في كتابته بعض العوامل الأخرى - مثل الانتماء العرقي، وانتمائه إلى أحد الجنسين، وعمره وطبقته الاجتماعية - إلى جانب الخصائص الأسلوبية والشخصية التي تميزه عن غيره. أضف إلى ذلك أن الظروف المادية التي تصاحب إنتاج النص وبيعه وتسويقه وقراءته تنتهض بدور أساسي في هذا الصدد. ويقول بورديو:

إن كل سلطة قادرة على فرض معان معينة، بل وأن تفرضها باعتبارها معانٍ مشروعة من خلال إخفاء علاقات السلطة التي تعتبر أساساً لقوتها، تضيف قوتها الرمزية إلى علاقات السلطة المذكورة.

(بورديو وباسيرون، ١٩٧٧).

والترجمة، بطبيعة الحال، من الأساليب الأساسية لفرض المعنى مع إخفاء علاقات السلطة التي تكمن خلف إنتاج ذلك المعنى. فإذا ضربنا المثل بالرقابة، كان من السهل علينا أن نرى كيف تفرض الترجمة الرقابة حتى وهي تزعم أنها ترجمة حرة صريحة للنص المصدر. ويسهل على من يقارن النص المترجم بالنص الأصلي أن يتبين أدلة مثل هذه الرقابة فيما يتعلق بالنصوص المكتوبة. فكانت روايات إميل زولا، على سبيل المثال، تتعرض لقدر كبير من الحذف والتعديل على أيدي المترجمين والناشرين عندما ظهرت بالإنجليزية أول مرة. وقد بدأ عدد من الباحثين، منذ عهد قريب، ينظرون في أشكال أخرى من الرقابة التي لا يتسنى إدراكها مباشرة، وخصوصاً في السينما، حيث يمكن مثلاً استخدام عوامل تقنية في حذف المادة التي لا تعتبر مقبولة (كالقيود الخاصة بطبع الترجمة على الشريط، مثلاً، بسبب العدد المحدود من الشخصيات التي يمكن أن تظهر مع السطر الواحد من الحوار، أو الضرورة التي تملئها "الدبلجة" [أي إنطاق الممثلين بلغة أخرى] وهي جعل الأصوات تتفق مع الحركات الجسدية الظاهرة على الشاشة). ومن

الطريف كذلك أن نحدد إن كان ظهور صناعات الدبلجة في بلدان معينة راجعا في أوقات معينة إلى وجود حكومات شمولية. لماذا نجد أن بلدانا مثل إيطاليا وألمانيا واليونان وإسبانيا والاتحاد السوفييتي السابق والصين، وغيرها كثير من البلدان التي خضعت للنظم الدكتاتورية أو العسكرية، قد أنشأت صناعات "الدبلجة" بدلا من طبع الترجمة على الشريط؟ إذ إن الدبلجة تلغي الأصوات الأصلية، وتحد من إمكان الإصغاء إلى لغات أخرى، وأما طبع الترجمة على الشريط فهو يقدم، على العكس من ذلك، منظورا مقارنا، ما دام يسمح للجماهير أن يطلع على النظامين المصدر والمستهدف.

ويقول لورنس فينوتى إن الترجمة مهما يكن مكان أدائها أو دقته أو كفاءته، تخضع دائما، وإلى حد ما، لبعض القيود:

إن كل خطوة من خطوات الترجمة - من اختيار النصوص الأجنبية، إلى تنفيذ استراتيجيات الترجمة، إلى التحرير، إلى استعراض الترجمات وقراءتها - تمر بوسيط يتمثل في القيم الثقافية المتنوعة الجارية في اللغة المستهدفة، ودائما ما تكون هذه ذات مراتب هرمية من لون ما.

(فينوتى، ١٩٩٥).

أى إن الترجمة مشبكة دائما بمجموعة من علاقات السلطة القائمة في السياق المصدر والسياق المستهدف معاً، ومشكلات فك شفرة نص من النصوص تتعلق بأمور أكبر بكثير من اللغة، على الرغم من أن أساس أى نص مكتوب هو اللغة. كما إن أهمية تفهم ما يحدث في عملية الترجمة تكمن في قلب فهمنا للعالم الذى نعيش فيه، وإذا كانت دراسات الترجمة قد زاد اهتمامها بالعلاقة بين

النصوص المفردة والنظام الثقافي الأكبر الذى توضع فيه هذه النصوص وتقرأ، فليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يزداد النظر إلى الترجمة باعتبارها ممارسة فعلية وتعبيراً مجازياً في إطار الدراسات الثقافية، وخصوصاً في إطار نظرية ما بعد الاستعمار.

ويقوم هومى بهابها، فى مقال عنوانه "كيف تدخل الجدة العالم"، بإعادة قراءة فالتر بنيامين، وفحص دور الترجمة فى التفاوض الثقافى (وإعادة ذلك التفاوض) قائلاً:

الترجمة هى الطبيعة الأدائية للتواصل الثقافى. فهى اللغة فى حالة الحركة والفعل (التلفظ بالكلمات وأوضاعها) لا اللغة فى موضعها الأسمى (المتلفظ به أو المفترض). وعلامة الترجمة دائماً ما تعلن أو تحدد مختلف الأوقات والأماكن التى تفصل ما بين السلطة الثقافية وممارساتها الأدائية. و"الزمن" فى الترجمة يكمن فى الحركة المذكورة للمعنى، وهو مبدأ وممارسة التواصل الذى يقول پول دى مان عنه إنه "يجعل الأصل يتحرك حتى ينزع منه "القداسة" ويمنحه حركة التفنيت، وتجوال التشرذ، ولوناً من المنفى الدائم".

(بهابها، ١٩٩٤).

وهذه الصورة للترجمة باعتبارها علامة على التفنيت، وعلى الزعزعة الثقافية والتفاوض الثقافى، صورة تمثل أواخر القرن العشرين تمثيلاً قوياً، ولما كانت اللغة الإنجليزية توسع من نطاق تأثيرها الدولى، فإن أعداداً متزايدة من الناس من خارج العالم الناطق بالإنجليزية يشاركون مشاركة فعالة فى أنشطة الترجمة. ولن ينقضى زمن طويل حتى نرى أن الإنجليز الذين يتكلمون لغتهم الوطنية قد سلبوا امتيازهم فى عالم يسوده تعدد اللغات.

وإذن فما موقفنا الحالي على ضوء ذلك كله؟ الواقع أننا فى موقف يتيح لنا بكل سر أن نمضى قدماً. لقد بلغت دراسات الترجمة والدراسات الثقافية سن الرشد. إذ دخل هذان المبحثان البينيان مرحلة دولية جديدة، وقد قطعاً شوطاً لا بأس به، ومنذ مدة غير قصيرة، مبتعدين عن بداياتهما التى كانت تنسم بضيق النظرة السافر، وتركيزهما الأوروبى، ومتجهين نحو الفحص الأعماق للعلاقة بين ما هو محلى وما هو عالمى. وقد أصبح كل منهما الآن مجالاً شاسعاً بالغ التنوع، لا يوجد فيه اتفاق فى الآراء، وإن كان يخلو أيضاً من أى اختلافات جذرية قد تهدده بالتفتت أو التدمير من الداخل. وأمامنا الآن بوضوح عدة مجالات تتيح زيادة التعاون المثمر فيها بين ممارسى هذين المبحثين البينيين.

- لا بد من زيادة فحص عملية التآقف [التطويع الثقافى] التى تجرى فيما بين الثقافات وكيفية بناء الثقافات المختلفة لصورها عن الكتاب والنصوص.
- لا بد من إجراء مزيد من الدراسات المقارنة للطرائق التى تتحول بها النصوص إلى رأسمال ثقافى عبر الحدود الثقافية.
- لا بد من زيادة فحص ما يسميه فينوتى "التركيز العرقى الظالم للترجمة"، وإجراء مزيد من البحوث فى الجوانب السياسية للترجمة.
- لا بد من تجميع الموارد من أجل توسيع نطاق البحث فى التدريب المشترك بين الثقافات، وما يترتب على مثل هذا التدريب فى عالم اليوم.
- وليس من قبيل المصادفة أن أدب الرحلات قد أصبح اليوم مجالاً بالغ الثراء أمام من يود استكشافه من الباحثين فى دراسات الترجمة والدراسات الثقافية، إذ يمكنهم أن يروا بأقصى درجة من الوضوح فى هذا النوع الأدبى الاستراتيجيات الفردية التى يستخدمها الكتاب عمداً لبناء صور الثقافات الأخرى التى يريدون لقراءهم الاطلاع عليها.

وعندما أشار رايموند ويليامز إلى أنه من المحال على أى فرد منا أن يحيط إحاطة كاملة بالصورة الكلية لشبكة العلامات المعقدة التى تشكل الثقافة، فإنه قد حررنا فى الواقع من الأسطورة القديمة التى تقول بوجود صورة نهائية لأى شيء. ومقولته ترسم أيضا طريق التقدم الذى يدعو إلى تطبيق مدخل تعاونى، فما دام الفرد عاجزا عن إدراك الصورة الكلية، فلا بد أن اجتماع عدد من الأفراد ممن يتمتعون بمجالات خبرة متفاوتة واهتمامات مختلفة سوف تكون له مزاياه. وقد سارت الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة فى اتجاه المدخل التعاونى، بإنشاء فرق وجماعات بحثية، وزيادة عدد الشبكات الدولية وزيادة التواصل. والذى نستطيع أن نراه من واقع الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة اليوم أن زمن الأكاديمى المنعزل القابع فى برج عاجى قد انتهى إلى غير رجعة، بل إن الانعزال يودى إلى نتائج عكسية فى هذه المباحث البيئية ذات الجوانب المتعددة. فالترجمة، على أية حال نشاط حوارى بطبيعته نفسها، ما دام يشارك فيه أكثر من صوت واحد. وتحتاج دراسة الترجمة، مثل دراسة الثقافة، تعدد الأصوات، كما يتشابه المجالان فى أن دراسة الثقافة دائما ما تتطلب فحص عمليات التفسير وفك الشفرات التى تتكون الترجمة منها.

المراجع

Foroward :

- Bassnett, Susan (1980) *Translation Studies*. London: Methuen. (Rev. edition: London: Routledge, 1988).
- Bassnett, Susan and André Lefevere (eds) (1990) *Translation, History, and Culture*. London: Pinter.
- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Easthope, Anthony (1997) But what is Cultural Studies. In Susan Bassnett (ed.) *Studying British Cultures: An Introduction*. London: Routledge.
- Hermans, Theo (1985) *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martins Press.
- Holmes, James S., Lambert, José and van den Broek, Raymond (eds) (1978) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.
- Johnson, Barbara (1985) Taking fidelity philosophically. In Joseph F. Graham (ed.) *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lefevere, André (1982) Mother Courage's Cucumbers: Text, system, and refraction in a theory of literature. *Modern Language Studies* 12 (4) (Fall), 3-20.

- Lefevere, André (1992a) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lefevere, André (1992b) *Translation / History / Culture: A Sourcebook*. London: Routledge.
- Lefevere, André (1992c) *Translation Literature*. New York: MLA Press.
- Nussbaum, Emily (1997) Turning Japanese: The Hiroshima poetry hoax. *Lingua Franca* 6 (7) (November), 82-84.
- Toury, Gideon (1985) Translation, literary translation, and pseudotranslation. *Comparative Criticism* Vol. 7. Cambridge: Cambridge University Press.
- Will, Frederic (1993) *Translation, Theory and Practice: Reassembling the Tower*. Lampeter: Edwin Mellon Press.

Chapter 1:

- Vermeer, Hans J. (1992) *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Frankfurt / M: Verlag für interkulturelle Kommunikation. 2 volumes.

Chapter 2:

- Barthes, Roland (1977) The death of the author. Ed. And transl. Stephen Heath *Image, Music, Text* (pp. 142-149). London: Fontana.

- Beckett, Samuel (1961) *Poems in English*. New York: Grove Press.
- Borges, Jorge Luis (1964) Transl. James E. Irby 'Pierre Menard, author of the Quixote.' In Donald A. Yates and James E. Irby (eds) *Labyrinths* (pp. 62-72). Harmondsworth: Penguin.
- Byron, Robert (1937) *The Road to Oxiana*. London: Macmillan.
- Dalrymple, William (1990) *In Xanadu: A Quest*. London: Flamingo.
- Derrida, Jacques (1985) 'Des Tours de Babel.' Transl. Joseph F. Graham. In Joseph F. Graham (ed.) *Difference and Translation*. Ithaca: Cornell University Press.
- F.B. (1880) *The Kasidah of Hají Abdú El-Yazdí*. London: Bernard Quaritch.
- Godard, Barbara (1995) Theorizing feminist discourse / translation. In Susan Bassnett and André Lefevere (eds) *Translation, History and Culture* (pp. 87-97). London: Cassell (first pub. Pinter, 1990).
- Mallory, Thomas (1969) *Morte d'Arthur* (2 vols). Harmondsworth: penguin.
- McLynn, Frank (1990) *Burton: Snow Upon the Desert*. London: John Murray.
- O'Hanlon, Redmond (1984) *Into the Heart of Borneo*. Edinburgh: The Salamander Press.

Rider Haggard, H. (1887) *Allan Quatermain*. London: Longmans, Green and Co.

Sarup, Madan (1994) Home and identity. In George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis and Tim Putnam (eds) *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement* (pp. 93-105). London: Routledge.

Toury, Gideon (1985) Translation, literary translation and pseudotranslation. *Comparative Criticism*, Vol. 6 (pp. 73-85). Cambridge: Cambridge University Press.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. London and New York: Routledge.

Chapter 3:

Andrews, Robert (1766) *The Aeneid of Virgil*. London: Printed by Assignment from Robert Andrews.

Conington, John (1900) *The Works of Virgil*. Philadelphia: David McKay.

Davidson, Joseph (1801) *The Works of Virgil translated into English Prose, as near the Originals as the different Idioms of the Latin and English languages will allow with the Latin Text and Order of Construction on the same Page; and Critical, Historical, Geographical, and Classical Notes, in English, from the best Commentators both Ancient and Modern, beside a very great Number of Notes entirely New. For the Use of Schools, as well as Private Gentlemen*. London: Printed by Assignment from Joseph Davidson.

- Day Lewis, Cecil (1952) *The Aeneid of Virgil*. London: The Hogarth Press.
- Douglas, Gavin (1971) *The Aeneid of Virgil translated into Scottish Verse*. New York: AMS Press [Edinburgh 1893].
- Dryden, John (1940) *Virgil: The Aeneid. Translated by John Dryden. With Mr. Dryden's Introduction*. New York: The Heritage Press.
- Fairfax Taylor, E. (1907) *The Aeneid of Virgil*. London, Toronto, New York: Dent and Dutton.
- Fitzgerald, Robert (1990) *The Aeneid. Virgil*. New York: Vintage Books.
- Guillory, John (1993) *Cultural Capital*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Humphries, Rolfe (1953) *The Aeneid of Virgil*. London and New York: Scribner's.
- Jackson Knight, W.F. (1958) *Virgil. The Aeneid*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Mandelbaum, Allen (1981) *The Aeneid of Virgil*. New York: Bantam Books.
- Pitt, Christopher (1763) *The Works of Virgil in English Verse*. London: R. & J. Dodsley.
- Rhoades, James (1893) *The Poems of Virgil*. Oxford: Oxford University Press.

Richards, G.K. (1871) *The Aeneid of Virgil*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons.

Singleton, R.C. (1855) *The Works of Virgil, Closely Rendered Into English Rhythm and Illustrated from British Poets of the 16th, 17th, and 18th Centuries*. London: Bell and Daldy.

Trapp, Joseph (1735) *The Works of Virgil translated into English Blank Verse with large Explanatory Notes and Critical Observations by Joseph Trapp, D.D.* London: Printed by Assignment from Joseph Trapp.

West, David (1990) *The Aeneid*. London: Penguin Books.

Chapter 4:

Alvi, Moniza (1993) Arrival 1946. *The Country at My Shoulder*. Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, Walter (1969) [1923] *Illuminations*. Transl. Harry Zohn. New York: Schocken.

Bly, Robert (1984) the eight stages of translation. In William Frawley (ed.) *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press.

Bonnefoy, Yves (1992) [1989] Translating poetry. Transl. John Alexander and Clive Wilmer. In Rainer Schulte and John Biguenet (edsO) *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 186-192). Chicago and London: University of Chicago Press.

- Byron, Lord (1959) *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press.
- de Campos, Augusto (1978) *Verso, reverse e controverso*. San Paolo: Perspectiva
- Cary, H.F. (1814) *The Vision of Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*. London: Frederick Warne.
- Durling, Robert M. (1996) *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Vol. I. Inferno*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Holmes, James (1978) Describing literary translations: Models and methods. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 69-83). Leuven: ACCO.
- Holmes, James (1978) [1970] Forms of verse and the translation of verse form. In James Holmes (ed.) *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies* (pp. 23-33). Amsterdam: Rodopi.
- Lefevere, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen / Amsterdam: Van Gorcum.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Longfellow, Henry Wadsworth (1867) *Dante's Inferno*. London: George Routledge.

- Norton, Charles Eliot (1941) *The Divine Comedy of Dante Alighieri*. Boston / New York: Houghton Mifflin.
- Paz, Octavio (1992) [1971] Translation: Literature and letters. Transl. Irene del Corral. In Rainer Schultze and John Biguenet (eds). *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 152-62). Chicago and London: University of Chicago Press.
- Pound, Ezra (1954) [1928] How to read. *New York Herald*. Reprinted in T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays of Ezra Pound* (pp. 15-40). London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1954) Hell. *The Criterion*, April, 1934. Reprinted in T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays of Ezra Pound* (pp. 201-213). London: Faber and Faber.
- Sayers, Dorothy (1949) *The Divine Comedy. Vol. 1. Hell*. Harmondsworth: Penguin.
- Shelley, Percy Bysshe (1965) [1820] The defence of poesy. In *Complete Works V* (pp. 109-43). London: Ernest Benn.
- Sisson, C.M. (1980) *The Divine Comedy*. Manchester: Carcanet.
- Tolstoy, Leo (1970) [1906] Shakespeare and the drama. In Oswald LeWinter (ed.) *Shakespeare in Europe* (pp. 214-74) Harmondsworth: Penguin.
- Voltaire (1995) Letter to the Comte d'Argental, 1776. Cited in Romy Heylen Translation, *Poetics and the Stage. Six French Hamlets* (pp. 27-28). London and New York: Routledge.

Will, Frederic (1993) *Translation, Theory and Practice. Reassembling the Tower*. Lampeter: Edwin Mellon Press.

Wyatt, Sir Thomas (1978) *The Complete Poems*, Edited by R.A. Rebholz. Harmondsworth: Penguin.

Chapter 5:

Bosley, Keith (1989) *The Kalevala*. Oxford: Oxford University Press.

Branch, M.A. (1985) Introduction. In W.F. Kirby *Kalevala. The Land of Heroes* (pp. i-xxxv). London and Dover, NH: The Athlone Press.

Cassell's Encyclopedia of Literature (1953) London: Cassell.

Crawford, John Martin (1888) *The Kalevala*. New York: John B. Alden.

Encyclopedia Britannica, Eleventh edition (1910). Cambridge: Cambridge University Press.

Encyclopedia Britannica, Fourteenth edition (1972). Chicago and London: William Benton.

Friberg, B. (1988) *The Kalevala*. Helsinki: Otava Publishing Company Ltd.

Jänicke, Gisbert (1991) *Kalevaland*. Hamburg: Helmut Buske.

Kirby, W.F. (1907) *Kalevala. The Land of Heroes*. London and New York: Dent and Dutton.

Magoun, Francis Peabody, Jr (1963) *The Kalevala*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Schoolfield, George (1988) Introduction. In Eino Friberg *The Kalevala* (pp. 26-38). Helsinki: Otava Publishing Company Ltd.

Wuorinen, John H. Kalevala. In *Colliers Encyclopedia* (Vol. 13, 704). New York and Toronto: Macmillan.

Chapter 6:

Sirkku Aaltonen (1996) *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Joensuu: Joensuu University Press.

Bassnett, Susan (1978) Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond Van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 161-176). Leuven: ACCO.

Bassnett, Susan (1980) The problems of translating theatre texts. *Theatre Quarterly* 10 (38). 47-55.

Bassnett, Susan (1985) Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts. In Theo Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature* (pp. 87-193). London: Croom Helm.

Bassnett, Susan (1990) Translating for the theatre: Textual complexities. *Essays in Poetics* 15 (1). April. pp. 71-84.

Bassnett, Susan (1991) Translating for the theatre: The case against 'performability'. *TTR* 4 (1). pp. 99-113.

- Bassnett, Susan and Hirst, David (1987) *A Woman in Search of Herself* (English version of Luigi Pirandello's *Trovarsi*). BBC Radio 3. 30 June, 1987..
- Barba, Eugenio (1985) *Beyond the Floating Islands*. New York: PAH Publications.
- Ben-Shahar, Rina (1994) Translating literary dialogue: A problem and its implications for translation into Hebrew. *Target* 6 (2), pp. 195-221.
- Carlson, Marvin (1985) Theatrical performance: Illustration, translation, fulfillment or supplement? *Theatre Journal*. March, pp. 5-11.
- Carrière, Jean-Claude (1985) Chercher le Coeur profond. *Alternatives théâtrales* no. 24.
- Frayn, Michael (1989) Christopher Hampton and Timberlake Wertenberger, debate on translation. *Platform Papers* London: Royal National Theatre.
- Griffiths, Trevor (transl.) (1978) *the Cherry Orchard. A New English Version*. London: Pluto Press.
- Heylen, Romy (1993) *Translation Poetics and the Stage*. London and New York: Routledge.
- Kowzan, Tadeusz (1975) *Littérature et spectacle*. The Hague / Paris: Mouton.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

- Ooi, Vicki (1980) Transcending culture: A Cantonese translation and production of O'Neill's *Long Day's Journey into Night*. In Ortrun Zuber *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 51-69). London: Pergamon Press.
- Pavis, Patrice (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. Transl. Loren Kruger. London and New York: Routledge.
- Pirandello, Luigi (1993) [1908] Illustrators, actors and translators. Transl. Susan Bassnett. In Susan Bassnett and Jennifer Lorch (eds) *Luigi Pirandello in the Theatre. A Documentary Record* (pp. 23-34). Harwood Academic Publishers.
- Scolnicov, Hanna and Holland, Peter (eds) (1989) *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tornqvist, Egil (1991) *Transposing Drama*. London: Macmillan.
- Ubersfeld, Anne (1978) *Lire le théâtre*. Paris: Editions sociales.
- Veltrusky, Jiří (1977) *Drama as Literature* Lisse: The Peter de Ridder Press.

Chapter 7:

- Bentley, Eric (ed.) (1951) *The Play*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

- Bentley, Eric (1978) [1953] *In Search of Theater*. New York: Atheneum Publishers. Excerpted in *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Bentley, Eric (1978) [1946] *The Playwright as Thinker*. New York: Reynal and Hitchcock. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Bentley, Eric (ed.) (1996) *From the Modern Repertoire, Series Three*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bentley, Eric (ed.) (1967) *Mother Courage*. London: Methuen.
- Brecht, Bertolt (1968) *Mütter Courage und Ihre Kinder*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Brockett, O.G. (1971) *Perspectives on Contemporary Theatre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Brustein, Robert (1990) [1964] *The Theatre of Revolt*. New York: Little, Brown, and Co. Excerpted in *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 35. Ed. Paula Kepos. Detroit: Gale Research Company.
- Cassell's Encyclopedia of World Literature* (1973). New York: William Morrow.

- Clurman, Harold (1966) *The Naked Image*. New York: Macmillan.
- Clurman, Harold (1974) Bertolt Brecht. In M. Freedman (ed.) *Essays in the Modern Drama*. Boston: Heath.
- The Concise Encyclopedia of Modern World Literature* (1963). New York: Hawthorn Books.
- Corrigan, Robert W. (1978) [1973] *The Theatre in Search of a Fix*. New York: Delacorte Press. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Esslin, Martin (1978) [1959] *Brecht: The Man and His Work*. New York: Doubleday. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Esslin, Martin (1969) *Reflections*. Garden City, NY: Doubleday.
- Funk and Wagnall's Guide to World Literature* (1973). New York: Funk and Wagnall.
- Gassner, John (1978) [1954] *The Theatre in Our Times*. New York: Crown Publishers. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Gottfried, M. (1969) *Opening Nights*. New York: Putnam.

- Greenberg, Clement (1978) [1961] *Art and Culture*. Boston: Beacon Press. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Hays, H.R. (1941) *Mother Courage*. New York: New Directions.
- Manheim, Ralph (1972) *Mother Courage*. In Ralph Manheim and John Willet (eds) *Brecht. Collected Plays* Vol. 5. New York: Vintage Books.
- Modern World Drama* (1972). New York: Dutton.
- O'Donnell, J.P. (1978) [1969] The Ghost of Brecht. *The Atlantic Monthly*, January 1969. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Politzer, Heinz (1982) How epic is Bertolt Brecht's epic theater ? *Modern Language Quarterly*. Excerpted in Sharon K. Hall (ed.) *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 6. Detroit: Gale Research Company.
- Pryce-Jones, Alan (1978) [1963] Brecht. *Theatre Arts*, June 1963. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research Company.
- Schieps, K.H. (1977) *Bertolt Brecht*. New York: Putnam.

- Skelton, Geoffrey (1990) [1951] Bertolt Brecht's Mother Courage. *World Review*, No. 23, January. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 35. Ed. Paula Kepos. Detroit: Gale Research Company.
- Szczesny, Gerhard (1969) *The Case Against Bertolt Brecht*. New York: Ungar, 1969. In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 6.
- Twentieth Century Authors. First Supplement* (1965). New York: Wilson.
- Twentieth Century Writing* (1971). Levittown, NY: Transatlantic Arts.
- Willet, John (1990) [1984] *Brecht in Context*. London: Methuen. In *Twentieth Century Literary Criticism*. Vol. 35. Ed. Paula Kepos. Detroit: Gale Research Company.

Chapter 8:

- Alvarez, Roman and Vidal, Africa (eds) (1996) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan (1997) *Studying British Cultures: An Introduction*. London: Routledge.
- Bassnett, Susan and Lefevere, André (eds) (1990) *Translation, History and Culture*. London: Pinter. (Reprinted, Cassell: 1995).
- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

- Bourdieu, Pierre and Passeron, J.C. (1977) *Reproduction in Education, Society and Culture*. Transl. R. Nice. London / Beverley Hills: Sage.
- Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) (1985) *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Dronke, Peter (1968) *The Medieval Lyric*. London: Hutchinson.
- Easthope, Anthony (1991) *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge.
- Easthope, Anthony (1997) But what is Cultural Studies? In Susan Bassnett (ed.) *Studying British Cultures: An Introduction* (pp. 3-18). London: Routledge.
- Even-Zohar, Itamar (1978a) The position of translated literature within the literary polysystem. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 117-127). Leuven: ACCO.
- Even-Zohar, Itamar (1978b) *Papers in Historical Poetics*. In *Papers on Poetics and Semiotics Series*, no. 8, Tel Aviv: Tel Aviv University Publishing Projects.
- Even-Zohar, Itamar (1990) Polysystems studies. *Poetics Today* 11 (1), Spring.
- Even-Zohar, Itamar and Toury, Gideon (eds) (1981) *Translation Theory and Intercultural Relations*. Special Issue of *Poetics Today* 2 (4), Summer / Autumn.

- Gentzler, Edwin (1993) *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge.
- Hall, Stuart (1991) The local and the global: Globalization and ethnicity. In Anthony D. King (ed.) *Culture, Globalization and the World-System* (pp. 19-41). London: Macmillan.
- Hoggart, Richard (1957) *The Uses of Literacy*. Harmondsworth: Penguin.
- Holmes, James (1988) *translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Johnson, Randall (1987) Tupy or not Tupy: Cannibalism and nationalism in contemporary Brazilian literature. In John King (ed.) *Modern Latin American Fiction: A Survey* (pp. 41-59). London: Faber and Faber.
- Johnson, Richard (1986) The story so far: and further transformations. In David Punter (ed.) *Introduction to Contemporary Cultural Studies* (pp. 277-314). London: Longman.
- Leavis, F.R. (1930) *Mass Civilisation and Minority Culture*. (Minority Pamphlets No. 1). Cambridge: Gordon Fraser.
- Lefevere, André (1978) Translation studies: The goal of the discipline. In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Brock (eds) *Literature and Translation* (pp. 234-235), Leuven: ACCO.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.

- Nida, Eugene (1954) *Customs and Cultures*. New York: Harper and Row.
- Niranjana, Tejaswini (1992) *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Simon, Sherry (1996a) Translation and interlingual creation in the contact zone. Paper for Translation as Cultural Transmission Seminar, Concordia University, Montreal.
- Simon, Sherry (1996b) *Gender Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge.
- Soyinka, Wole (1976) *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Straw, Will (1993) Shifting boundaries, lines of descent. In Vanda Blundell, John Shepherd and Ian Taylor (eds) *Relocating Cultural Studies* (pp. 86-105). London and New York: Routledge.
- Thompson, E.P. (1963) *The Making of the English Working Class*. London: Gollancz.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. London and New York: Routledge.
- Williams, Raymond (1957) *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin.

المؤلفان في سطور:

سوزان باسنيت

أستاذة في مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، في جامعة ووريك. ومن بين كتبها كتاب دراسات الترجمة والأدب المقارن: مقدمة نقدية، كما شاركت أندريه ليفيثير كتابة الترجمة والتاريخ والثقافة. وهي محررة مشاركة لسلسلة 'موضوعات في الترجمة'.

أندريه ليفيثير (١٩٤٦-١٩٩٦):

من أكبر باحثي العالم في 'دراسات الترجمة' ومن بين كتبه الكثيرة كتاب ترجمة الشعر: سبع استراتيجيات ومشروع خطة، وكتاب الترجمة وإعادة الكتابة والتلاعب بالشهرة الأدبية.

المترجم فى سطور

د. محمد عنانى

ولد عام ١٩٣٩، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة. والأديب والناقد، له خمسة نواوين شعرية وثمانى عشرة مسرحية، وأصدر نحو ٧٥ كتابا ما بين مؤلف ومترجم من بينها تسع عشرة مسرحية لشكسبير، ترجمها شعرا ونثرا وفقا للأصل. وملحمتى الفردوس المفقود وعودة الفردوس للشاعر ميلتون، وملحمة دون جوان للشاعر بايرون، وتتضمن كل من هذه مقدمة وافية وحواشى ضافية، وله كتب فى النقد الأدبى أهمها المصطلحات الأدبية الحديثة، ومجموعة كتب قيمة فى مبحث دراسات الترجمة، من أهمها نظرية الترجمة الحديثة.

حاز وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (1985)، واختير خبيرا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة (1996)، وفاز بجائزة التفوق فى الآداب (1999) وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب (2002).

التصحيح اللغوى: رجب عبد الوهاب

الإشراف الفنى: حسن كامل

